ANGQIYANJIU

王光祈研究论文集



王光祈研究学术讨论会

王光祈研究论文集

黎文　毕兴　朱舟　编选

王光祈研究学术讨论会

1985·6·成　都



前　言

建国以来首次召开的王光祈研究学术讨论会，于今年6月22日至27日在成都隆重举行。这次会议是在中国音协主席吕骥和四川省政协主席杨超、四川省人大常委会副主任张秀熟等同志的关怀和指导下，由中国音协、四川省政协、四川省社科联、音协四川分会、四川音乐学院、四川温江县政协主办。

王光祈（1892—1936）四川温江县人，是我国“五四”时期著名的社会活动家和著名的音乐学家。王光祈早期曾参与陈独秀、李大钊等创办《每周评论》，并与李大钊等发起组织“少年中国学会”，其后又在陈独秀、李大钊、蔡元培等支持下在北京组织“工读互助团”，为探索改造中国、振兴中华的道路作了不懈地努力。1920年王光祈以北京《晨报》、上海《申报》等特约记者的身份赴德，研习政治经济。1923年起改习音乐。他一生著述近四十种，论文百余篇，是我国和东方“比较音乐学”的开拓者和奠基人。1934年荣获波恩大学博士学位，1936年1月病逝德国。王光祈一生坚持民主爱国主义，热爱祖国的民族文化遗产，力图发扬民族音乐传统，并在促进中西文化交流等方面作出了一定的贡献。

中国音乐家协会主席吕骥因病住院，未能出席讨论会，但他

对会议召开的目的和意义作了重要的指示。他强调指出：

“王光祈逝世已经四十八年了，我们有必要通过一次集中地研究，全面介绍他的工作，对他作出公平的符合实际的评价。这不只是对一个人的认识问题，而是关系到对我们过去的理论工作所作出的贡献能否作出恰当的总结，这也不只是对过去工作的认识问题，也是检验我们今天的理论工作是否沿着党的十一届三中全会重新强调的毛主席所提出来的实事求是的思想路线向前发展的问题。”

在讨论会上，四川省政协主席杨超到会致开幕词，四川省人大常委会副主席张秀熟就王光祈的生平及其评价问题作了重要讲话，中国音协副主席赵沨到会指导，中国音协书记处书记李业就进一步开展对王光祈研究等问题作了全面发言。中共四川省委宣传部、四川省文化厅、省高教局、省文联等有关领导部门的负责同志出席了会议。

北京、上海、天津、吉林、辽宁、广东、西安和成都的音乐界、哲学界、史学界学者、专家六十多人参加讨论会，提交会议的论文、回忆录共三十八篇。现按领导讲话、学术论文、回忆资料顺序编印成册，以供研究参考。

编　者

一九八四年十月

目　　录

附录：

王光祈在音乐学上的贡献

（代　序）

中国音乐家协会主席　吕　骥

王光祈是我国五四运动前后到抗日战争之前的近二十年中文化界一位著名的爱国主义著作家，卓越的音乐学家。虽然他在大学是学法律的，业余时间又潜心于史学，但他出国以后，却选择了音乐作为他的专业，在德国的十五六年中，他一方面学习欧洲音乐，研究德国音乐发展的历史现状和音乐科学，另一方面对中国音乐历史上的各个专题进行了较系统的研究。他之选择了音乐作为他的专业，并不是由于他在音乐方面有什么专长，也不是因为他过去对音乐的某一方面进行过系统的学习，而是由于他认为音乐对于实现他的政治理想——建立“少年中国”，具有莫大的力量，在他的研究过程中，他更日渐明确认为必须建设具有民族性的音乐，“足以发扬光大民族的向上精神，而其价值又同时为国际所公认”，才能成为广大民众所能接受、理解的音乐。才能对民众产生有益的作用，提高人民的民族意识和民族自强的精神，但这样的音乐，决不就是我国民间广泛流传的民间歌曲，也不是古代流传下来的传统音乐，而应该是利用西洋科学方法，在民间音乐和传统音乐的基础上创造的“能够表现中华民族的根本精神，使一般民众听了之后立志向上”的音乐。基于这样的认

识，他才主张“第一步需将古代音乐整理清楚，第二步再将民间谣乐收集起来，第三步悉心研究，从中抽出一条定理来，究竟中华民族的音乐特色在哪里？”“然后再利用西洋音乐科学方法把它制成一种国乐。”大概他已经看到这样巨大的工程决不是少数人所能完成的，必须一代人或几代人的努力，分工进行，才能实现。而他自己此时旅居国外，不可能从事他所提出的第一步和第二步工作，才确定他自己带头对第三步工作尽可能开始进行起来。同时把西洋音乐发展的概况，他们的科学方法尽可能全部介绍给国人作为他自己的责任。所以在他留德的十五六年中，编写了一系列介绍西洋音乐科学和西洋音乐发展概况，以及与作曲有关的理论著作，共约十四五部。同时还编著了《中国音乐史》和研究中国音乐有关的理论著作，他的博士论文《论中国古典歌剧》正是这方面的一部力作。为了研究中西音乐的异同，他用比较音乐学的方法，写作了《东西乐制之研究》，也是为了研究中国音乐的特色，还写作了《东方民族之音乐》。总之，他的著作不是出于偶然，而是为了实现他的政治理想，建立一个“少年中国”。

我没有读过他的全部著作，就是他所写的与中国音乐有关，介绍西洋音乐的著作，我也未全部读过，只读过在国内流行的部分，因此，对他的工作没有全面的了解，更不可能作全面的评价，只能就我所读过的他的一部分关于音乐的著作，谈谈他在音乐上所作出的几个方面的重要贡献。

一、音乐史研究

王光祈在音乐史方面写过两部通史，《西洋音乐史纲要》、

《中国音乐史》。前者完成于一九三〇年冬，后者完成于一九三一年春。此外，还写过两部专论，即《欧洲音乐进化论》、《论中国古典歌剧》（博士论文），下面我拟就他的两部中国音乐史论著讲点学习心得。

中国音乐史在世界各国音乐史中，大概是最难写的一部音乐史，不仅历史悠久，资料浩繁，而且问题交错，争论纷云，加上民族众多，古远时代的音乐既无记谱，更不可能录音，有些一千年前流传下来的乐谱在他那个时代还没有被演奏成可听的音乐，有些远古文物也还未出土，在这样的情况下，他无可奈何，祇能从古代文献中研究某些对音乐具有重要意义的专题，这样就形成了他的《中国音乐史》之具有特殊形态。严格地说，他的著作只是一些专题论述，而不是全面显示每个时代音乐艺术发展的面貌，特别是每个时代的音乐美学思想和重要的思想论争没有得到应有的叙述。他的功绩在于：对两千多年来的音律科学发展的过程，作出了系统地明晰叙述，使读者对于我国古代音律科学家在追求旋宫转调的理论和实践，在分律上所作出的种种探索获得系统的知识，虽限于条件，未能对朱载堉的十二平均律进行实物试制，根据对实物的测音，对这一理论加以验证，但他引述了国外声学家的测算报告。应该说他遗留下来的问题，是有待我们去完成。

此外，他这部音乐史还系统地分析了我国调式理论发展的过程，在这一章中，作者用了较多篇幅研究古代中国音阶与西域龟兹音阶的比较，进而发展到琵琶音律的研究，是他独到之处，也是他这章的缺点。因为，对于调式离开音乐进行研究难以获得具体感受。《乐府诗集》宋词及其它古代文献中也有不少这方面的

材料，可供他参考；现代民间戏曲与民歌中更有大量调式材料，作者离开了这些活生生的材料，不能不令人感到不足。虽然最后作者对昆曲、二簧、西皮、梆子的调式有所涉及，终嫌过于简略。当然，从整章来看，作者对于我国古代调式的发展线索所进行的探索，还是有贡献的。

作者对中国音乐史研究另一个有价值的贡献是他的博士论文《论中国古典歌剧》，虽然这篇论著主要是对向欧洲介绍中国古典歌剧，但这篇论著的主要内容是他过去在《中国音乐史》中所未接触到的问题，可以说是一个重要补充，特别是关于中国音乐的美学问题，不仅在当时音乐家中几乎还没有人想到过，就是五十年后的今天，我们又有多少音乐家在考虑这个问题，并且能够作出明确的回答呢？可是王光祈在那个时代，尽他所探索到的，提出了许多值得我们思索的问题。他对南曲和北曲从音乐上作了比较研究，指出了昆曲以前的南北曲音乐上的异同，不同的风格特点，认为南曲富于抒情性，北曲富于戏剧性。也指出了戏曲结构的美学原则，常是严肃的与活泼的对比，战斗的与抒情的对比。在这篇论述中，他也将我国戏曲与欧洲歌剧在剧情布局上作了对比，指出了后者是按照“开展—突变、高潮—结局”这种模式编成的，而我国戏曲则是“驰骋自由地叙述”。并且认为欧洲歌剧拥有多种音乐上的表达方法，而我国戏曲曲调结构完全着眼于唱词发音的清晰性，为了表达唱词的含义，只有采用节奏变化，必要时才有速度变化。虽然他认为昆曲特点是“声韵音乐”，但他也从《风筝误》的音乐中看到了如何试图从语言限制中逐渐解放出来，进行独自表现的意向，还认为《长生殿》这部戏在昆曲中，不论在唱词上、题材上、音乐上和场景上都是达到

顶峰的作品。在音乐上，它的曲调不仅考虑到唱词的语音也考虑到它的内容，音乐完全符合于剧中角色内心的感情。通过他的研究，他还指出中国戏曲作者非常乐意选取歌颂人物的伟大的、忠烈的事迹，为子女的孝顺、夫妇的忠节、为祖国的壮烈牺牲、为朋友的仗义献身等等富有思想性的题材。所有这些都是他在《中国音乐史》《歌剧之进化》章中未曾论述过的。

还有一点特别值得指出来的，他对于一八四〇年以后京剧之代替昆曲，流行于全国，不是从戏曲内容的变化探寻其流行的原因，却是从音乐风格上的不同，而归结为社会生活、心理变化在艺术风格上的反映。他认为鸦片战争、帝国主义侵入用枪炮镇压人民反抗斗争，引起起义这样的动乱影响了人民生活的平静状态，人民心理上以至音乐美学上都随之产生了变化，因此宁可选择音乐上充满激情，唱词又通俗易懂，京剧音乐比之昆曲更为流畅，更为悦耳动听，引人入胜，因而改变了听众的欣赏习惯，一部戏的主要部分是音乐，不再是唱词了。这当然是他的创见，虽然实际情况远比他的分析复杂得多，但他的创见是有价值的，使我们看到艺术上的巨大变化和社会生活的动乱与安定繁荣是密切相关的，一切艺术现象不是与社会生活无关的可以说一种新的艺术风格的产生和发展，一般都是有其社会原因的。社会生活上特别是政治上思想上的变革一定要反映到艺术上来，这不是形而上学，而是唯物史观。可以说，他的分析，虽然还不能说是深刻的，十分准确的，但他为音乐史研究开辟一条新的道路，沿着这条道路，音乐史研究将获得新的发展，进入一个广阔的世界，将探索到合乎科学的发展规律，使一切重大的音乐现象能够得到科学的，符合生活实际的解释。

最后，我们应该说到王光祈的音乐史观，他认为“先民文化遗产最足引起‘民族自觉’之心。音乐史，亦先民文化遗产之一也。其于陶铸‘民族独立思想’之功，固胜于一般痛哭流涕，狂呼救国之‘快邮代电’也。”这使我们看到，他是怀着多么高的爱国热情从事我国音乐史的研究和写作的。在他的思想中，音乐史是一所色彩斑斓的音乐博物馆，不仅系统地陈列了历代的音乐创造，也足以激发人民的爱国热情。这是由于他对我国音乐史进行过深入研究，了解古代音乐文化艺术创造所达到的高度，又经过他用现代科学方法加以整理，才出现了他所写的《中国音乐史》这样一部真实、生动而又具科学水平的著作。大概读过他的书的人，无不被他的精神所感动，也无不受到他的爱国主义思想的启发和鼓舞。王光祈的音乐史观不仅扩大了音乐史的社会意义，也大大提高了音乐史的思想性，同时也对音乐史的作者提出了更高的要求，大大促进了音乐史研究向历史的深处开发，揭示了我国音乐史发展与我国历史上各种进步思想倾向的密切联系。

二、关于音乐美学

十分意外地，我们从他的这篇博士论文中读到了《中国音乐美学》一章，其实这一章有一半的篇幅是论戏曲音乐的，只有前面一半是概括地论中国音乐美学的。如果把第二章的后半论中国音乐美学的联系起来看，他对于中国音乐美学的认识，主要是继承了以孔子为代表的儒家的观点。而且也可以说，他是受了孔子的观点的局限，没有合理地继承其他思想家的观点。因此，他的题目虽然是中国音乐美学，实际论述的只是儒家的音乐美学。如果说孔子的思想在我国两千多年中占有统治地位，自然也可以认

为论述他的音乐美学的观点，就是中国音乐美学。当然这是不完全符合实际的，事实上，孔子以后的思想家和音乐家的音乐美学观点比孔子的观点丰富得多。甚至于可以说大大超过了孔子的观点。

无论如何，他提出了他的前人，甚至同时代人未曾提到的问题，因此说他是现代中国音乐美学研究的先驱，是合乎实际的。

他的论述很扼要，他认为中国古代伦理观念代替了音乐美学，礼和乐是孔子主张用以统治民众的主要手段，礼是处理君臣父子、人与人之间的关系的社会家庭生活的根本准则，乐是通过音乐与舞蹈相结合的综合艺术歌舞使人们进入到内心平静的境界的。从这个观点再引伸出“善”更重于美，美必须以善为灵魂，美而不善，不能算是好的乐。所以孔子评价舜的乐“韶”“尽美矣，又尽善矣”。而对于“武”的评价则是“尽美矣，未尽善矣”。根据他的理解，“善”的乐一定能使人心境平静，不刺激人们的神经，所以繁音促节的乐，就遭到了孔子的排斥。（其实这样的理解是不够深的，从本质上来看，孔子反对郑卫之音根本的原因，主要在于郑卫之音不能起到维护奴隶主阶级的利益的作用。）

在第二章后半章中，他阐述了他对中国音乐的认识，除了总的肯定了中国音乐几乎是单纯地置于伦理道德范围之中，他还将世界音乐发展至今的全部过程分为三个阶段，即原始阶段，音乐作为符咒，作为一种魔力，如在今天各原始民族那样；初级发展阶段，音乐作为一种伦理道德，如希腊伯拉图学说和中国孔子学说所显示的那样；高级发展阶段，音乐作为一种美学力量，如近代西方音乐所达到的水平，而中国音乐还处在初级发展阶段。音

乐不用享受，而是作为一种教化手段。正因为这样，中国人民才不象其它古老文明民族，如巴比伦、埃及人那样，能够延续至今，还在继续向前。他这样的分析，大家是不会同意的，音乐发展的阶段，不能象他讲的那样可以截然分开的，即使在原始阶段，也不能说审美观念完全不存在，连萌芽都没有，也不能说在我国长期封建社会中，音乐的审美观念没有获得发展，虽然在历史上，思想道德因素从来没有被忽视，但也并未阻止审美观念的发展。事实上，已经达到了无可置疑的高度，不过已经形成了我们民族特有的不同于欧洲的审美观念。王光祈自己也承认许多有诗意标题的，从而能够表现“标题音乐”特性的古老乐器作品（如琵琶曲、琴曲和笛曲），实际上是所有的器乐和大部分歌曲，都向我们证明了中国音乐能够表达一定的形象内容。即使对于戏曲音乐，曾被他称为“声韵音乐”，可是对《长生殿》，他也认为“从音乐上说，旋律创作非常杰出，这指的是不仅考虑到唱词的语音，也考虑到它的内容。”这就是说，已经达到了美的享受的要求。所有这些都不能得出这样的结论，中国音乐几乎是单纯的置于伦理道德范围之中。当然，他将世界音乐分作三个阶段只反映了他当时的观点，这里显然透露出他还是不自觉地受了欧洲音乐中心论思想的影响，对于欧洲音乐以外许多民族音乐，特别是中国音乐所反映的独特的美和它自已的审美观点不能作出符合实际的论断。这对于处在那个时代，还不可能看到中国音乐发展的全貌的王光祈，是不应该受到指责的。

三、比较音乐学研究

在王光祈的许多关于音乐方面的论著中，常常可以看到他用

比较的方法论述了各种音乐现象，但用比较的方法，集中地研究音乐上的某方面的问题，写成专门的著作，成为一门学科，他是从欧洲十九世纪到二十世纪刚刚兴起的比较音乐学得来的。他用比较研究的方法写成了两部著作：《东西乐制之研究》与《东方民族之音乐》。作者用他自己的两部著作，将这个学科介绍到我国来，这件事情的本身，就是一个有价值的贡献。

王光祈当时所了解的比较音乐学，主要是研究欧洲以外各民族音乐的，而且主要是研究东方各民族的乐律，当然这只是初期的情况。王光祈虽然比较欧洲的比较音乐学家有所发展，在《东方民族之音乐》一书中，除了介绍其乐律与调式外，还包括了该民族的音乐谱例。虽然通过这样的研究，可以了解东方各民族的音律和调式以及他们之间的关系，但究竟无法了解其音乐的真面目，因为一个民族的音乐很难通过一首音乐或几段不完整的音乐使人得到一个完整的印象的。

对西方各国的音乐，作者以为欧洲的七声音阶来自希腊，所以称为希腊乐系。五声音阶来源于中国，所以称受中国文化影响的东方各国的音乐统统归入中国乐系。至于波斯阿拉伯各国，以其音阶中存在中立三度与中立六度，与中国希腊截然不同，所以称为波斯阿拉伯乐系。将世界音乐分为三大系统，这是王光祈的创见，对于了解世界音乐大势是有参考价值的。当然，单从音乐上来看，似乎是合理的，但从各民族文化发展历史来看，似乎不这么简单，因为每一个民族的形成几乎都经过较为复杂的过程，民族文化的形成也有各种因素和各方面的影响，音乐文化与民族历史、民族文化是息息相关的，仅仅从一个民族的音乐所用音阶来判断其民族文化音乐的来源和所属的系别，是不可能很准确

的。所以对暹罗（泰国）缅甸两国的乐制，作者就认为既有中国的影响，同时又有波斯阿拉伯的影响，其来源不甚分明。但用篇幅不大的书，却把三大体系十二个国家、民族的乐律调式论述得非常清楚，是颇不容易的。

《东西乐制之研究》写作时间早于前书一年，此时，作者关于世界音乐分成三大系统的观点已经形成，所以这本书就是论述三大系统几个主要国家的音律和调式的发展历史(也兼及乐谱)。

东方以我国为东方各民族音律发源地，从古代到明代朱载堉的十二平均律，论述特详，西方以希腊为欧洲各国音律调式的发源地，希腊的音律制度传到欧洲各国基本上没有变化，但调式形式较多，书中一一作了介绍，欧洲中古时代以后迄至近代所经历的变化，也都有详细论述。至于埃及、亚述、巴比仑和希伯来等民族，则因为缺乏文献资料，论述比较简略。在这个系统内以印度、阿拉伯波斯为代表，论述了他们不同于中国与希腊的特殊音律，印度是二十二律，阿拉伯波斯为十七律（后发展为二十四律），以及他们的含有中立三音与中立六音为特色的音阶。

将东西方之音律，东方各民族之音律进行比较研究，始创于王光祈，这无疑是我国音乐学上一大贡献，因为是初创的学说，不免还有许多不足，作者自己也看到了这些不足，所以在《东方民族之音乐》一书的自序中说，“我希望此书出版后，能引起一部分中国同志去研究‘比较音乐学’的兴趣，若有人更能作较深的研究，则吾此书价值，至多只能当作一本《三字经》而已！”这几句话同时也表达了作者对后来的学者怀着热诚的希望。不能不使今天的读者受到很深的感动。今天距离作者写此书时已经过去了六十年，虽然还没有出现他所希望看到的书，但可以告慰于

作者的，比较音乐学作为一种研究方法，现在已经开始被一些年轻的学者应用于研究我国各民族的民间歌曲，汉族各地区的民间歌曲和戏曲音乐，使大家对各民族音乐之间的关系、各地民间歌曲、戏曲音乐的传播与发展的规律有所了解。我深信当我们更多地获得东方各民族的音乐资料之后，或者有可能去东方各民族收集他们的音乐资料时，这门学科，一定会迅速发展起来，作者当年的希望，不远的将来也一定会变成现实的。

结 束 语

王光祈逝世已经四十八年了，然而音乐界对他的工作，还没有全面清理过，过去倒是有些对他不公平的评价，因此更加使我们认为有必要通过一次集中地研究，全面介绍他的工作对他作出公平的符合实际的评价。这不只是对一个人的认识问题，而是关系到对我们过去的理论工作所作出的贡献能否作出恰当的总结，这也不只是对过去的工作的认识问题，也是检验我们今天的理论工作是否沿着党的十一届三中全会重新强调的毛主席所提出来的实事求是的思想路线向前发展的问题。

王光祈的政治思想是要建立一个有生气的“少年中国”，然而他离开了马克思列宁主义所指明的无产阶级革命大道，选择了一条空想的社会主义道路，理所当然地要归于失败。在民族危机日益加深的一九三五年一九三六年的时期，他虽然拒绝了蒋介石的邀请，却没有投身到中国共产党领导的革命大军中来，他们仍然陷于空想中的国防，奋起编译了国防丛刊，也无补于实际。他不能理解坚固的国防是在共产党领导的工农红军的战斗中，是在共产党领导的汹涌澎湃的群众救亡运动中，他终于以脑溢血症逝

世于德国波恩大学图书馆。他在政治上所走的道路是一条悲剧的道路。他的逝世引起了我们无限痛惜之情。

在音乐上，他主张通过音乐来建设民族精神以自强，他强调音乐的教育作用和鼓舞作用，恰恰又重复了孔子忽视美感教育的观点，他认为中国几千年来都是以音乐立国，所以有别于古巴比仑、埃及，而能够延续几千年而不沦亡。这个观点也存在主观片面性的缺点。他认为要建立新的国乐，必须掌握欧洲的作曲技巧，继承民族音调，充实以民族独立自强的精神，三者加起来，就可以产生被世界承认的新的中国国乐。首先要肯定他在音乐上的理想是好的。不足的是他对于音乐与现实生活的关系，对于民族音乐的传统，对于中国民族音乐美学思想的认识不深。特别不能忘记的是他在音乐史上所作的探索，在比较音乐学上所作的尝试，都给后代留下了可贵的贡献。更不能由于他思想上的局限而失之偏颇的言论而否定他的全部功绩。最重要的是他的爱国、爱人民的高度热情，使他在国外资料极其困难的条件下，以惊人的毅力和旺盛的精力，孜孜不倦地从事音乐学音乐史的研究和著述为祖国为人民而献身的崇高精神，为后人树立了光辉的典范，永远值得我们怀念、学习。

（我写的这篇不成熟的文字仅仅是为了向他学习，纪念他而完成的。不妥切的地方，望对他深有研究的同志们指正。）

王光祈研究学术讨论会开幕词

中国人民政治协商会议
四川省委员会主席 杨 超

王光祈研究学术讨论会现在开幕了。

这次学术讨论会，是在我国全面开创社会主义现代化建设新局面的大好形势下召开的。是建国以来研究、讨论王光祈的政治思想、音乐想思的首次会议。在筹备过程中，中国音乐家协会书记处和中国音协主席吕骥同志给予了极大的关心和支持，促成了这次会议的召开。

出席这次会议的有来自北京、上海、南京、辽宁、吉林、广州、西安、天津、成都等地音乐界、史学界的学者、专家和有关单位的负责同志共70余人。这里，我代表会议领导小组，向与会全体同志表示热烈的欢迎和诚挚的感谢。

一八九二年出生在四川温江县的王光祈先生，是我国“五四”时期著名的社会活动家，曾参与陈独秀、李大钊等创办《每周评论》。①并和李大钊等发起组织“五四”时期著名的社团“少年中国学会”，先后介绍了毛泽东、恽代英、赵世炎、沈泽民、张闻天等加入该会。其后，又得到陈独秀、李大钊、蔡元培的支持，在北京组织“工读互助团”，努力探索改造中国，振兴中华之路。

一九二〇年，他以北京《晨报》、上海《申报》、《时事新报》特约记者身份赴德考察，同时研习政治经济。一九二三年改学音乐。一九二七年进入柏林大学学习音乐学。曾荣获波恩大学博士学位。是我国近现代音乐史上第一位获得博士学位的音乐学家。

王光祈一九三六年一月十二日病逝于德国，终年四十四岁，他一生学习勤奋刻苦，著述近四十种，论文百余篇。较全面系统地向国内介绍了西方各国的音乐活动状况及音乐科学与作曲理论，促进了我国人民对西欧音乐文化的学习和了解，从一九二六年起，他又注重将中国传统音乐文化介绍于西方，在中西文化交流方面，作出了一定的贡献。他的主要著作有《中国音乐史》上下册、《欧洲音乐进化论》、《中国诗词曲之轻重律》、《翻译琴谱之研究》、《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》、《音学》、《论中国古典歌剧》等。

他在德国学习期间，除了从事音乐研究外还积极从事各种爱国活动。翻译、编辑“国防丛书”和“近代外交史料”多种，直接为抗战服务。

王光祈一生所坚持的民主爱国主义思想和他的许多重要著述，无疑是具有史学价值和美学价值的。尤其是他在“比较音乐学”这一领域所作的开拓性的工作，奠定了我国“比较音乐学”的基础，加深了对各民族音乐与本民族音乐文化的相互认识和了解。王光祈很重视音乐文化的社会作用，主张建立民族性的国乐。他认为音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而是引导民众思想向上。他反对盲目崇外，反对迎合堕落社会心理的音乐。这些无疑都是正确的。当然，由于阶级的和历史的局限性，他的某些观

点又是错误的。

在过去多少年中，由于极左路线的干扰，对王光祈的研究，没有系统地深入地开展，因之，直到现在史学界、文化界、甚至音乐界还有不少人不知道王光祈。

我们这个会，根据吕骥同志的意见是介绍性的，把王光祈在各个方面的成就特别是音乐领域的成就介绍出来，然后本着实事求是的精神，科学地予以总结，吸收其精华，剔除其糟粕，使之有助于振兴民族音乐和促进社会主义精神文明建设。

王光祈是一个历史人物，历史人物必然具有历史的局限性。研究历史人物必须把他放在当时的历史情况下研究。王光祈思想的复杂性正是本世纪二十年代和三十年代中国历史复杂性的反映。对前人我们既不溢美，也不贬低。不肯定不应该肯定的东西，也不否定不应该否定的东西。这是历史唯物主义者应具有的态度。

毛主席讲："我们这个民族有数千年的历史，有它的特点，有它的许多珍贵品。……今天的中国是历史的中国的一个发展；我们是马克思主义的历史主义者，我们不应当割断历史。从孔夫子到孙中山，我们应当给以总结，承继这一份珍贵的遗产。"② 王光祈留下不少著作，对其中有积极意义的部份，我们应当珍视。希望这次会议后，我们的研究能取得新的成就，预祝大会成功。

注：①李劼人：《五四追忆王光祈》，载一九五〇年五月《川西日报》。

②《中国共产党在民族战争中的地位》载《毛泽东选集》第二卷、第522页，人民出版社，一九五二年八月第二版。

在王光祈研究学术讨论会上的讲话

四川省人民代表大会
常务委员会副主任 张秀熟

刚才我听了杨超同志的“开幕词”，关于王光祈先生的生平以及他在音乐、政治各方面的一些成就，以及我们这一次学术讨论会主要的内容，都谈得很清楚了。我仅仅想补充一点我不曾忘却的事实。我在五四运动以前，通过当时的《川报》，就看到了王光祈先生在北京寄回来的许多属于当时政治运动方面的报导和论文，因此脑筋中就有了一个王光祈先生的印象。到了五四运动时期，我正肄业成都高等师范学校。北京的学生在五四这天，举行了大规模的反帝、反日运动，如象火焚赵家楼等事件，王光祈就是马上用电报拍给《川报》发表的。同时又陆续写了几篇详细报导。因此，成都知道五四运动情况，消息得的很快，我们对于王光祈先生就更敬佩了。除了这个以外，对于他的印象，更深刻的是什么呢？——就是他和李大钊同志等发起组织“少年中国学会”。“少年中国学会”1919年7月成立过后，马上成都分会也就成立了。不知道魏先生（编者按：指在座的魏时珍先生）当时是不是在成都？但如李劼人先生，还有孙少荆、穆济波、周小和等先生都成为“少年中国学会”成都分会的会员。通过成都“少年中国学会”分会的成立，在成都就第一次出版了《星期日》这

个刊物。这个刊物对推动四川的新文化革命影响特大，读者普及到全省。而这个刊物正是“少年中国学会”分会的机关刊物。

这以后，从北京的一些报纸上看到了关于“工读互助团”的消息。“工读互助团”是王光祈进行社会活动，想通过工读互助的形式来达到改造社会的一部分目的的团体。但不久，这个团体维持不下去，解体了。以后又听说王光祈先生到德国去了。以后，渐渐放弃了政治经济的研究和一般社会活动，而专门致力于音乐研究，著书很多，得到博士学位，1936年在德国波恩逝世了。

人们对他的怀念有两个方面：从学者方面来说，他是很正直的人，思想进步，不断追求真理，千方百计，想打破旧中国当时的黑暗状况，走出一条新的路子，因此他向各方面探索，对中国古籍中的历史、政治很有研究，想从许多志士仁人的步伐和理论中找出一条路；然而这条路通过五四运动证明根本不是一条路，他的社会活动在中国是找不到一条路的，所以他要到世界上去摸索找寻。由于他的活动始终是出于爱国主义的热情，向真理摸索，因此他是一个不平常的学者，值得我们尊敬。同时，从音乐学这方面来说，他为中国的学术领域填了一个空白，对国家、民族做出了巨大的贡献，因此，王光祈先生更是值得我们尊敬和深深纪念的学者。

解放后，我总想了解一下，王光祈先生的后半生怎样。1950年正月，我和陈翔鹤、沙汀等到李劼人家里去（成都沙河堡菱窠），李劼人说，周总理很关怀王光祈先生，想了解他1936年火化后的骨灰运到成都安置的情况。李说王光祈的骨灰盒安埋在离我家不远的路边上，并带我们去看，仅仅看到一个小土堆。他说，将来应当设法把骨灰盒另外送到一个好的地方安置，而周太

玄所写的墓碑也才有安的地方。由于当时“左”的影响，这些问题不可能提上日程。到了文化大革命时期，李劼人先生已过世了，那个小土堆连痕迹也没有了。前年，有人把这个情况反映到省委宣传部，代理部长沈一之同志给我和任白戈同志写信，要我们了解一下关于王光祈墓的事，我和沙汀、艾芜同志，省音协的同志到沙河堡去看，了解到那个土堆已没有了，王光祈的骨灰盒已被农民启起来了，那里好象修成仓库或猪圈了吧。幸喜的是李劼人先生未逝前，已先把周太玄先生写好的墓碑安置在他的菱窠保存着，这就是留下的纪念性实物了。以后，有人主张就把墓碑安置在菱窠李劼人故居，又有人主张安置在音乐学院，最后，由于音乐学院的大力支持，才把王光祈先生的墓碑安置在音乐学院新修的纪念亭里。这几年来我一直是积极的赞助者，今天，我以赞助者的身份向大家补充介绍了上面的这些情况。

我们纪念王光祈先生，最大的、最主要的是他在音乐方面的成就。一谈到音乐，我在这些年有些感想。去年关于振兴川剧学会成立以后，振兴川剧收到了很大的效果。在音乐方面，中国的传统悠久，深远，伟大。从理论方面来说，中国最早的音乐理论，我知道的等于零。我仅知道八、九岁时读《礼记》，《礼记》里有一篇很重要的文章叫《乐记》，《乐记》这篇大文，一开始第一段就谈的是音乐的发生，那完全是唯物主义的。它说音是怎么来的呢？——“凡音之起，由人心生所也。”接着就说：“人心之动，物使之然也。”即人的精神活动是物使之然。没有物就无所谓心，人心不与物接触，也就无谓心之动。下面接着解说：“感于物而动，故形于声。”人的精神感于物，和物发生接触，于是就形成声。本来物与物接触就发声，人的心和外界事物

一有接触，心一动就发声，这只是一般之声，还说不到“音”。如象家里死了人哭泣一般的，哭泣仅仅是声。但如“华周、杞梁之妻，善哭其夫而变国俗。”这就不仅是声，而是有轻重疾徐，抑扬低昂的音了。过去有些老太婆善哭，有些地主家死了人，还要专门请些人到家里来哭，那真是哭得好啊！哭得是令人感动，令人伤感，那不仅是声，而是音。《乐记》在这里解说得特好：“声相应，故生变，变成方，谓之音。”声加了文理化，韵律化，如现在作曲家把它调和，使最复杂的声，互相应和，互相摩擦，互相影响，就发展为音。《毛诗》大序上说：“声成文，谓之音”，就是这个道理。那“乐”呢？就是“比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也。”——这是《乐记》中关于音，关于乐的起源的论述。在几千年以前，中国的学者对音乐的作用，论述很多，特别是说音乐与政治的关系，通过音乐就可以考察预见那一个国家、那一个社会的政治情况、生活情况、各方面的情况，可见音乐作用之大。总之，音乐在中国，一般都认为能陶冶性情、陶冶情操。德育、智育、体育，首先是德育。而德育最高的意义我认为是陶冶人的情操，这是德育的第一位，是最高的一关。但是陶冶人的情操，就必须通过音乐。不仅陶冶性情，还要激发人的壮志，使之前进不已，必须通过音乐。

音乐的作用在中国古籍中记载得非常之多，就拿中国革命这几十年我所经过的情况来看也是这样的。辛亥革命前后，我们当小孩子时唱的儿歌，还有民间流行的俚歌、山歌，都和当时老百姓的愿望、咒诅有关的。还值得注意的是，清代末年废科举，设学校，在光绪三十年左右，四川颁行了一本小学音乐教科书，教

材从幼儿、小学起，第一首是黄公度（有名的学者）填写的歌——《上学去》，原文是“春风来，花满枝，儿手牵娘衣。儿今饱乳儿不啼，娘去买枣梨，待儿读书归。上学去，莫迟迟。”说明封建时期对音乐都是非常重视的。五四运动时期，郭沫若同志写的作品很多。从五四到大革命，一直到解放，他的作品影响之最普遍的是《湘累》。记得大革命时期（1927—1928）我在重庆时，接触到许多青年男女，不论走到那里，或开会以前，大家都情不自禁地大唱其《湘累》：“泪珠儿要流尽了，爱人呀，还不回来呀！我们从春望到秋，从冬望到夏，望到海枯石烂了，爱人呀，还不回来呀！”接着就是“九嶷山上的白云有聚有消，洞庭湖中的流水有汐有潮。我们心中的愁云呀，我们眼中的泪涛呀，永远不能消，永远只是潮。”那时的青年男女（不仅仅是我们党、团员），一般学校的学生都大唱其这首歌。歌里的爱人，实际指的是革命。而且还要比（表演）。到1949年解放前一两个月，我在大学院校附近一带，也听到学生们唱这首歌。我就问，你们唱的什么呀？你们唱的爱人指的是什么？他们说，我们唱的爱人呀指的是解放军。是的。讲到《离骚》中的“美人香草”，并不就是人，并不就是草，美人香草仅仅是一种比喻。那么，郭沫若《湘累》中的爱人就是指的共产党，就是指的革命，以后就具体到解放军，这个影响多么大呀！又如象我们的东北在一时沦陷后，大家都能够记忆《流亡三部曲》，今天在座的同志都知道，在抗战时期，大城市、小城市、农村都能听到唱《流亡三部曲》，听了令人感动，激励人们收复故土，打回东北，那个影响好大呀！又如影响更大的就是聂耳、冼星海同志，他们所作的《大路歌》、《义勇军进行曲》、《黄河大合唱》等，表明了那

个时代要到来以前，首先由音乐把信息反映出来，这个关系重大极了！现在我们生活在这开天辟地以来最伟大的新的时代，我似乎还没有听到好多能反映出十一届三中全会以来这个新时代、新阶段的伟大歌曲。因此我想，我们大家尤其是音乐工作者，应当大大高呼："振兴音乐"。刚才杨超同志提到"振兴民族音乐"，我想在振兴音乐的总目标中，民族音乐的振兴，确是应予以特殊重视的。

王光祈先生在德国研究音乐方面的著述很多，他对中国音乐理论非常重视。他认为中国音乐理论和现在西方的许多音乐理论有相谋合之处，将来也可以说中国的民族音乐和世界的音乐可以合流。如毛泽东同志所提的我们中国中医应该和西医合流起来，成为造福人类的、最有成就的世界的医学。音乐也应该这样。我认为振兴音乐，今天在座的都是音乐界的同志，还应该大声疾呼一下。还有在学校方面也有问题。记得我们在小学、初中、高中（我们那时旧制中学还没有高中）时，每周有两点钟音乐课，到了高等师范，除了文学、数学、物理、化学、生物这些科系外，还有三个专修科：体育，音乐，美术。我们四年毕业，他们二到三年毕业，专门培养中学音乐、体育、美术师资。所以在那个时期，这三个方面的教师不缺，但是现在就有问题了。当时我们四年毕业，第一年是预科，不管你以后读哪一系，预科那一年都有音乐。为什么呢？理由是虽然以后不教音乐课，但是到中学当教师必须懂得音乐。我们在预科每周有两点钟音乐课的学习，教我们的老师是指挥街的叶伯和先生。他教的是音乐理论、和声这些，以前我们是毫无所知，这时才略略知道一点音乐的规律。因此想到现在我们的高等师范院校，也应该有音乐专科、体育专

科、美术专科。四川一省只有一个音乐学院，而现在各方面需要的音乐指导者的数量非常之大，一个音乐学院，一年只毕业那么多点人，很不容易分配到学校去当教师，这是个大问题。我们应该大声疾呼，师范学校、高等师范学院应该吸取过去的经验，有音乐专修科的设置。总之，关于音乐方面的问题很多。我们这次讨论会，解放思想，除了刚才常苏民同志所谈的我们这次要讨论的几个方面以外，那么更应解放思想，把现在的音乐状况，大家来谈一谈，来提出一个能够振兴音乐——振兴民族音乐的设想，那就可以把这次会议的境界更为提高了。

祝贺大会胜利！

一九八四年六月二十二日

〔录音整理，朱舟〕

真诚的爱国主义者、博学的音乐学家王光祈

中国音乐家协会副主席　赵　沨

经过这几天会议，受到很大启发和教育。无论是科学界、音乐界、教育界，所有的发言对我都是一个非常好的学习，因为我来是来听会学习来的。这里，首先涉及到一个对王光祈先生的评价问题。具体说，比如评一个什么职称、官衔，确实是一个很困难的问题，但就我这几天听会以来，从社会科学界同志、音乐界同志的发言都可以得到这么一个结论：王光祈先生是一个伟大的、真诚的、终生不渝的爱国民主主义者。

从今天来看，王光祈先生思想受了很多方面的影响。中国儒家的音乐教化主义的影响，不管它是"幻想的皇冠"，还是"旧曲新唱"，那是随处皆是，这是很明显的。他也受到俄罗斯托尔斯泰主义的影响，英国的欧文、法国的圣西门的空想社会主义的影响，同时也受到了科学社会主义影响，虽然这不占主导成分，没有作为他治学的方法论和为人处世的基础。他一生的主线是很清楚的，是一位伟大的爱国主义者。他从事音乐的目的也是从音乐教化论的思想出发来拯救中国，振兴中华，所以他才有"登昆仑之颠，吹黄钟之律"等等发自肺腑的语言，这是他搞音乐没有

忘记的最根本的一个主导的东西。他研究军事、外交史也是这样的目的。刚在廖辅叔先生讲到蒋介石电报的问题，蒋介石、黄郛之所以能想到王光祈先生，可能有一个与他编纂国防丛书分不开。在那时他编纂出版的国防丛书，对国防提出的问题，至少比蒋介石之辈的见解要高明得多，恐怕这也是蒋介石想要“借重他”的一个因素。总之，王光祈先生一生，不管是作记者、写政论、写通讯、写专论，无论是搞音乐或搞音乐以外的事，都没有离开他这个主线，即一切学问都是为改革社会、振兴中华这样一个中心目的。我觉得，王光祈先生之所以有如此的成就，这与他的博学有很大的关系。王光祈先生在音乐方面搞过音乐心理学、音乐音响学、音乐医学方面的学问，在其它的学科也是广泛涉猎，这引起我对文化教育界同志现在讨论的问题产生一点感想，这是一个很迫切的问题，我们教育界对于培养通才的教育学派，过去把这个贬低得太厉害了。当然，现在学科、知识的爆炸，要想作一个全面皆通的人，那是不可能的。从解放前夕到解放后对培养通才这种主张贬之过低，因此使目前我们整个民族的知识构成的缺陷也已经很明显。在美国的马萨诸塞理工学院，这样一个全世界闻名的一个理工学院，他里面开设的人文科学的课程，包括音乐、建筑、美术等共有两百多门，而且他们每个学生都可以修人文科学的三分之一的学分。三分之一的学分是可以拿文凭的、算数的。这是现在欧美在人才培养方面比我们先进的一个很重要的原因。再说一例，早一阵子咱们国内对管理学、经济学、企业管理专业掀起一个很大的热潮。但在国外，现在的经理常常不是由管理系的毕业出身，大公司的经理常常是某一方面的专家，另一方面有较广博的管理学的知识，才能在事业上作出很大

贡献。刚才赵宋光同志讲，我们现在对国民音乐教育的轻视达到了一个无可容忍的、很可耻的程度，是我们的教育不能得到全面发展的一个很重要的阻力，是我们青年一代的智力不能得到充分开发的一条最大的绊脚绳。我觉得必须在一定的通才的基础上来专，这样的专才有可能对我们有更多更大的用处。我很佩服赵宋光同志，他很博学，他是物理学家、数学家、哲学家、美学家，又是音乐家，他的思想非常开阔，开朗。解放后，我们受苏联影响，我给它取个名字叫"计划教育"的影响，专业分得很细，满堂的灌输，五年就讲五年，排得满满的，学生连喘气的机会都没有。这样的教育结果就培养了一大批有技能的匠师，不是象王光祈先生这样的有一定宏观的、有历史感的人物。王光祈先生之所以在音乐学上有很大成就，因为他是有历史感的人，他是从比较宏观的角度来考虑社会音乐文化现象的，来考虑中国音乐文化现象的，而不是仅仅就音乐文化现象来讨论音乐文化现象。他的成就之所以在现在仍然发出灿烂的光辉，这是一个很重要的条件。对王光祈先生的评价我就讲这么一点。

第二点我想讲讲刚才廖先生提出比较音乐学的问题，我觉得是王光祈在音乐学上的成就中最重要的一点。一方面他接受了比较音乐学的一些方法论，另外，他的比较音乐学还不是早期就音乐而音乐的、各民族各地区之间的音乐的比较，而是已经有Ethnomusicology这个观念的比较音乐学。虽然从某种意义上来说Ethnomusicology这个字翻译成人类音乐学有一定的道理，比译成民族音乐学更科学些，它是放眼全人类的。最近我代表音协去斯德哥尔摩开了一次会，国际音乐理事会要编一套十卷本的、与新格罗夫辞典媲美的世界音乐史，这个音乐史最初是波兰

的丽莎教授倡议的，叫世界新音乐史，有一个副题：“作为人类语言的音乐”（Music as the Language of man），后来经过几年的筹备、讨论，大家说“作为人类 语 言 的 音乐”有点不清楚，后又改成“在人类生活中的音乐”，英文简写还是M·L·M，就是把Language变成Live，简称还是 M·L·M 。他们也有一种思潮，就是不把音乐现象孤立地看作仅仅是一个音乐文化现象，而看成是人类生活中间的与各种文化现象都有广泛联系的现象。这个是王光祈之所以在音乐学上作出高度的成就的一个很重要的原因。他不是孤立地讨论音乐文化的，他是把音乐文化作为社会文化的一个组成部分，作为社会变革的一个组成部分来考虑的，这是他的着眼点。王光祈先生一方面是广博，他又决不把某一个学科的概念运用于他治学的全部学科的领域。他是将许多东西融会贯通，而不是把它绝对化起来，变成唯一的。由于时间关系，今天说得不详尽。但是，我觉得我们这个 会 是 一 个极其重要的会，非常好的会，应该成为两三年后认真筹备更进一步的讨论会的一个准备，特别是社会科学界的同志作了许多工作，使我们受到很多教益。因此，如果经过精心的筹备，完全可以开出更好的学术讨论会，以纪念我们应该纪念的一个伟大、忠诚的爱国主义者，我们的伟大的音乐学家。

1984年6月26日上午大会发言

〔录音整理，管建华〕

纪念王光祈先生

中国音协书记处书记
《人民音乐》主　编　李业道

王光祈研究学术讨论会今天结束了，这是建国以来第一次召开的研究王光祈的学术会议。会议是由中国音乐家协会、四川省政协、四川省哲学社会科学学会联合会、音协四川分会、四川音乐学院、温江县政协等六个单位联合召开的。出席会议的有音乐界、史学界的专家和有关方面的负责同志七十多人，这次会议从今年年初着手筹备到现在不足半年时间，由于进行筹备工作的同志和与会同志们的努力，写出了近三十篇论文及一些回忆录、纪念文章，还编辑了《王光祈音乐论文选》专集一册及四种有关王光祈的资料。会议期间，代表们热烈发言，从各个方面对王光祈进行了介绍和研究，而且还提出了今后进一步开展研究工作的宝贵意见，会议取得了很大的成功。党的十一届三中全会以后，中央提出在建设高度的物质文明的同时，努力建设高度的社会主义精神文明，这是我国人民建设社会主义的一项根本任务。对优秀音乐文化遗产的继承和发扬，是建设精神文明不可分割的一个部分，今天，我们对近代一位杰出的民主主义、爱国主义音乐家王光祈进行介绍和研究，正是从这个重要目的出发的。通过对王光祈的介绍、研究，不但可以重温近代中国的苦难历史，也会让人

们知道旧时代爱国志士们在寻求救国真理时的种种艰难遭遇，即使象王光祈那样由于种种原因而没有走完这一条探索的道路，但他的爱国主义精神和奋斗精神，也会加深我们建设伟大的社会主义事业的信心和勇气。这次我参加会议是抱着学习的目的来的，通过同志们对王光祈的研究学习王光祈，也通过对王光祈的研究向同志们学习。我达到了目的，而且比预期的还多。通过这次学习把对王光祈的认识提高了一步，这不仅是个人认识、个人评价的问题，而是对近代中国音乐历史的认识和评价问题。提高了认识和评价，就更加符合历史事实，这正是我们研究音乐史要做的工作。王光祈不是马克思主义者，但我们可以用马克思主义的观点和方法，从王光祈的著作和他的实践中找到很多对我们有用的东西，对社会主义精神文明建设有用的东西。这次会议的召开和同志们的研究正是作这样的努力，这个努力已取得可喜的成果。参加此会，我自己感受很深，这是多方面的，我想谈几个重要的方面。

这次会议上同志们的发言中，反反复复地提到爱国主义问题，我认为这是很好的，很必要的，因为这确实应该反复地讲。爱国主义是我们中华民族的优良传统。自古以来，它就是我们民族生存和发展的精神支柱，在今天，也是推动社会主义建设的一种巨大的精神力量，我们民族在几千年的历史长河中，创造了灿烂的古代文明，成为世界上文化发展最早的国家之一，但是在鸦片战争以后，由于帝国主义列强的侵略和压迫，封建统治阶级的腐败，中国沦为半封建半殖民地国家，人民处于水深火热之中，王光祈1892—1936年短短的一生，正处在这样的历史年代，他和其它同志一样，怀着满腔的爱国热诚，为了民族的振兴和国家的

富强，毫无保留地付出了自己一生的精力。也可以这样理解，爱国主义同时就是建国主义，是与建国的实践联系起来的，如果没有这样的联系，爱国主义就是口头上的。王光祈有这样的实践，从他的理想到他的实践都说明了这个问题。现在我们在建设社会主义中国，爱国主义仍是很重要的问题。我们只要联系我们现实生活的实际，就会体会到强调爱国主义的必要性，也更能体会到王光祈爱国主义的可贵，这次会议我有许多新鲜的感受，第一天的新鲜感特别强，如张秀熟同志的讲话，魏时珍同志的讲话和其它研究哲学、历史的同志的发言，不仅说了理，爱国主义之理；而且说了情，爱国主义之情；这情是从内心发出的。廖辅叔同志在讲话中动了情，因为他与王光祈很早就有联系，而我是从书本上与王光祈联系，仍能从同志在讲到王光祈的爱国主义和他艰苦奋斗的学习实践时受到感动。我这个感受很深。

我们一些音乐研究活动中只是就音乐谈音乐，这次会首先是搞社会科学的同志讲，讲了王光祈和少年中国学会，讲了王光祈的空想社会主义和他的工读互助团，还讲了他有关国防、外交等方面的翻译工作。在发言中没有直接从社会学角度来研究王光祈的音乐学，但我认为在整体上是从社会学方面来研究王光祈，研究王光祈的音乐学。我认为，一定要从 社 会 学 这一角度来研究他，才能更加清楚地认识王光祈和他的音乐思想，这也是我在这次会上新鲜感受之一。音乐学和社会学的关系实际上就是音乐与社会的关系，离开了社会，离开了社会关系社会背景，是无法认识音乐的。有些为艺术而艺术、为音乐而音乐的论者极力想把音乐同社会分割开，而这种观点本来就是一种社会意识，是社会学或音乐社会学要研究的对象。音乐社会学已经不是一个新起的学

科，但过去注意得不够，在这次会上把这一问题集中地提出来了，成为这次会议一个鲜明的特点。

这次会上，许多同志提到了王光祈的比较音乐学。王光祈是近现代第一个介绍比较音乐学的音乐学家。从比较音乐学的提出、介绍和用比较音乐学进行研究，王光祈不但提出了比较音乐学，而且提出了一个音乐研究方法论的问题。比较音乐学是一个方法论的问题，也可以广义地讲，音乐学与社会学的关系，音乐学与心理学的关系等等都是一个方法论的问题。方法论不是要把问题归纳到旧框框中，也不是要把问题演绎出新的框框，而是要在前人积累的经验的基础上用科学的方法认识事物的本质和发展的规律。注意方法论是提高我们现在理论研究工作的一个重要方面，由于我在编辑工作岗位上时间较久，看到过很多精采的稿件，也发现有些文章在研究方法上存在一些问题，觉得需要进行研究的研究，也就是感到研究工作有一个方法论的问题。通过今天学习王光祈和同志们对王光祈的研究，这个问题更为明确了。王光祈的比较音乐学在今天看来可能还不是那么科学、完整、系统，但从对王光祈比较音乐学研究引伸出音乐研究工作的方法论，从王光祈的昨天看我们的今天，是有现实意义的。

同志们多次提到王光祈强调音乐的民族性、民族特点和民族传统的发扬光大。在这一问题上，王光祈不仅提出了自己明确的目标，明确的原则，而且进行了很具体的研究，写了很多文章、专著，这些文章专著现在已经成为我们一份宝贵遗产。王光祈关于民族音乐的观点同今天我们的观点是不尽相同的，但他是在二十年代、三十年代那样的历史背景下提出这个问题，是在他自己大量介绍和研究欧洲音乐的同时提出这个问题，就值得我们重

视。王光祈不是就民族谈民族，而是从世界看民族，既不是对民族音乐遗产抱残守缺，也不是在欧洲音乐面前自惭形秽。王光祈明确提出民族音乐要“发扬光大”，这 四 个 字 今天用得比较普遍，但在当时来讲并结合到王光祈的活动来讲这是一个很重要的观点。王光祈不仅看到音乐的民族特点，而是还从民族音乐看民族精神，同时把民族精神同他所说的“时代精神”联系起来。从这里我们也可以理解到王光祈的音乐观同他的空想社会主义的理想和工读互助团的联系，他的音乐学同他的社会学的联系。同志们提到了王光祈是否是复古的，我认为自称孔子信徒的王光祈的眼睛是向前看的，他所理解的民族音乐不是恢复到东周时期的礼乐之邦，而是从“音乐救国”的角度来发扬民族音乐传统。

王光祈只活了四十四岁，在艰苦的环境下写出这样多东西，这是不是也值得我们从事音乐理论工作的人深思呢？

我们今天对王光祈历史上的贡献要进行马克思主义的分析研究。研究古人当然要讲过去的事，也可以把他的思想和实践联系得远一些，宽一些，也可以和现实问题联系起来。当前音乐问题很多，一些同志最关心的大约是四个问题：

流行歌曲问题（歌曲及其它所有音乐艺术体裁都应当流行，提出大众化、群众化这类要求，在很大程度上就是为了音乐在群众中流行。流行歌曲这个词在三十年就已形成，专指《毛毛雨》《何日君再来》这类歌曲）、现代主义或现代派音乐问题、五四以来音乐家及发展道路的评价问题，对十七年或三十五年音乐工作的总结问题。这四个问题也可以归纳成两个问题，即音乐艺术与现实和人民的关系问题、中西关系问题。在这些问题上，存在着许多不同的看法。有不同看法，是音乐工作中及一切意识形态

领域中的正常情况，谁想要消灭不同看法倒是极其荒谬的。现在的问题是如何从实际出发作进一步的研究，如何进一步提高我们的认识，如何有利于我们为人民服务，为社会主义服务的艺术实践。我深信，包括音乐在内的艺术是有好坏高低的，是会产生有利或不利于人民的社会作用的。没有任何社会作用的东西就没有在社会生活中存在的根据。为人民服务、为社会主义服务是我们明确的艺术目的。这个口号的提出，正是基于有不同的艺术和不同的社会作用的历史的和当前的现实。所以也可以说问题只有一个：如何更好的为人民服务、为社会主义服务。这既是目的，又是研究问题的前提，又是论断问题的标准。王光祈从工读互助团的实践到音乐学的理论研究，难道是从十字街头走向象牙之塔吗？当然不是，而是把音乐目的同社会目的连在一起。今天我们不能去踩王光祈走过的脚印，而是在肯定前人成果、总结前人经验的基础上开拓我们广阔的社会主义音乐文化建设的道路。

1984年6月27日在闭幕式上的发言

〔录音整理：[illegible]〕

坚持运用历史唯物主义观点研究王光祈的著作和思想

中央音乐学院 廖辅叔

同志们，今天开会许多老前辈发言，开了我的眼界。开会前由于生病，是否参加会议一直在犹豫。所以我没有什么准备，只能在这里谈一些感想。

这次会议不仅是建国以来第一次，也是中国近代音乐界有史以来，即王光祈先生的时代以来的第一次，因此我感到很高兴。前几年有领导同志访问联邦德国，报纸上发表谈论中德人民友谊的文章，只讲了一些空洞的话。对此我很感慨。在中国非常衰弱的时候，黄脸的中国人王光祈就在贝多芬的故乡波恩大学讲学，后来又死于波恩。象这样具体的中德人民友谊的事实，报纸为什么不报道呢？中国人大概已经忘记王光祈了吧！带着这种感想，我写了一篇纪念王光祈先生的文章，发表在《音乐研究》上，表示我们对先辈的怀念。由于文章的动机如此，因而写到最后有些感伤情调。我写道：三十年代王光祈先生纪念委员会委托我翻译王光祈先生的博士论文《论中国古典歌剧》。译出之后，正要准备出版，但由于打仗，出版谈不到了，稿子也下落不明。此外，王光祈纪念委员会还准备在四川王光祈故乡风景优美的地方开辟墓园，作为永久的纪念。由于兵荒马乱，好象也没有成为事实。

写到这里，我真是感慨系之，于是引了杜甫梦李白诗的最后两句：“千秋万岁名，寂寞身后事”。但又想这两句话不一定正确，新中国不会永远忘记王光祈先生，总有一天还会来纪念他的。因此我又删掉了这两句诗。这篇文章引起了日本音乐学家岸边成雄的注意，他说他那里有王光祈的博士论文，当时黄翔鹏正在日本访问，他就把德文版的王光祈博士论文复印了一份送给黄带回中国，重新翻译出版。今天我们召开这样盛大的王光祈研究学术讨论会，看到我们对前一辈音乐学家如此重视，我过去的感伤已被兴奋和幸福所代替，感到非常高兴和安慰。

王光祈先生在各方面都有著作。直到一生的最后，他主要是社会活动家，但总的来说他在音乐方面涉猎最广。他学过小提琴、钢琴、音响学、乐音心理学、乐律学、和声、对位等音乐理论。除此之外他还跟世界乐器学权威、德国著名音乐学家萨克斯学乐器学。为了研究发声和听觉，又跟德国一个著名的耳鼻喉科主任学医学理论，所以他的音乐学研究是很全面的。总的来说，他的学术研究涉及社会、政治、经济等各方面，他又是法律系毕业生。但他的音乐学研究特别全面。王光祈先生既是第一个，又还是唯一的一个下了这么多功夫、研究范围如此广泛的音乐学者。由此我想到我们学术界存在的文人相轻、隔行如隔山、互相不卖账、学了一门专业对别的就都不感兴趣的现象。有一次在谈话中发现一位年纪不很轻的音乐家不知道喻宜萱。喻宜萱只是一位声乐家，不算是我们最伟大的音乐家，但是作为一个从事音乐多年的人居然不知道喻宜萱是何许人，也可以说是知识有点贫乏吧？在这方面王光祈先生的广博学识对我们有很大启发，我们的差距就在于学识不全面。

谈到王光祈先生的著作对我们的影响，这里有一个具体的例子。前几年由于田汉同志没有平反，提出了要改写国歌的问题，并要求提供有关国歌的参考资料。找来找去，可供参考的还是只有王光祈的《各国国歌评述》，这说明我们的出版界和音乐理论界不争气，直到现在还要拿五十多年前王光祈关于国歌的著作来做参考材料。我们真是对不起我们的先驱。这件事说明王先生的著作一直对我们有所启迪和帮助，并没有因为时间的流逝而变得无用。

关于王光祈先生的思想，大家讲了很多，我同意大家的意见，如空想社会主义当时还是有进步意义的，他欢迎十月革命更应该肯定。用历史唯物主义的观点来看，王光祈先生各个时期的思想是不同的。他早期非常信仰社会主义，“中了社会主义之魔”。后来同曾琦讨论后放弃了自己的观点，接受了曾的思想。当时少年中国学会在思想上主张兼容并包，五四时期有多少种思想，少年中国学会的成员就有多少种思想。这并不奇怪，正如有的同志指出，前一辈革命家，包括毛主席都接受过无政府主义思想。所以有错误思想不足为奇，不能因此贬低王光祈。他的思想当时还是有进步意义的，应当肯定。他后来放弃自己的思想，接受曾琦的思想，也是符合少年中国精神的，因为少年中国的蓝图也是从玛志尼的少年意大利的思想那里得到启发的。王光祈先生后来没有什么明确的思想体系，到德国后更是如此。在有关政治及社会革命等论著中，他对很多革命家、政治活动家都有不同意见，如批评孙中山让位给袁世凯；对列宁也有不同意见，不赞成无产阶级专政。他赞美、没有批判的政治家只有德国魏玛共和国第一任大总统、社会民主党的爱伯特。他称赞爱伯特力挽狂澜，

把德国从衰弱混乱的局面中挽救出来，恢复了德国的元气，建立了秩序，是一位了不起的伟大政治家。德国是马克思的故乡，他到德国后竭力推崇的却不是马克思主义，而是社会民主党的爱伯特。中国的张君劢当时也吹捧过德国社会民主党的这一套。

后来王光祈认为中国的政治没有希望，他把军阀政客的活动都当成政治，如研究系、政学系等，而没有看到真正的群众革命运动。他提倡社会改革，不主张政治改革，认为搞政治改革、政治革命的没有一个有前途的。如梁启超，从戊戌变法以来一直是了不起的风云人物，民国以后又做部长，又做币制局总裁，一会儿拥护袁世凯，一会儿又拥护段祺瑞，最后搞得声名狼籍。而如南通的张季直张謇搞实业，办了纱厂等等；又如上海的叶澄衷，办了澄衷中学，培养了一些人材。他认为搞社会改革，做一点就是一点成绩，而搞政治则没有前途。各人在自己的岗位上都可以救国，办实业的实业救国，办教育的教育救国，搞音乐的则可以音乐救国，都是一步一步、点点滴滴地做工作，这恐怕就是他后来的思想。虽然如此，他对国家的命运仍很关心。“九·一八事变”后他马上翻译国防丛书及外交史料等，都有明确的目的。这方面的意义大家都提到，就不重复了。以上说明他的思想是变化的，我们应该运用历史唯物主义的观点，结合每一时代的具体社会情况研究他的文章和思想。不能认为他主张一点点改良就是改良主义，或者他信仰空想社会主义就是进步的等等。只有这样才能得到关于王光祈思想的正确结论。这方面大家积累了很多详细的材料，对今后作出更准确的结论会有很大帮助的。

关于王光祈的政治态度问题，大家谈到他对中国革命讲过一些错话，如“朱毛流毒”之类。拿这句话来给王光祈定案就是反

共反人民。但问题不是这么简单。我们可以理解，当时他远离中国，脱离中国社会实际，不了解情况。他所能看到的国民党出版的报纸上的材料，都是朱毛杀人放火一类的胡言乱语，他受了这些反动言论的影响是可以理解的。他对"朱毛"的批评并不很多，他也说过，造成"朱毛"造反的原因是不是政府不够民主而造成的呢？这实际上是委宛地批评了蒋介石。"朱毛"当时被称为"共匪"，但他具体谈到毛泽东的时候，则称"毛泽东氏"。这是中国人写文章常用的"春秋笔法"。"氏"字很有讲究，是对有地位的人的尊称，如有巢氏，燧人氏、伏羲氏等，是很有份量的一个字。他提到毛泽东氏的时候说过：我在北京和他接谈的时候，他却是温文儒雅的。当时这样讲还是要有一点正义感和胆量的。他讲的一些错话主观上还是出以公心的，对他的话要作具体的历史分析，不要随便给他戴帽子。

在他旅德的后期，蒋介石打电报给驻德大使馆，说王光祈"积学苦行"，非常景仰，希望了解他的情况，"当图借重"。关于这件事，大家的文章提到时都说王光祈对此不予理会，怕说到他同蒋介石发生关系会玷污了王光祈。实际情况是：驻德国大使馆收到蒋介石的电报后马上征求王的意见，王说，希望把具体的工作安排告诉他，以便考虑是否可以胜任。这是一句很客气的话，并非一口拒绝。过了几个月没有回音，他又给他的朋友（可能就是魏时珍老先生）写信说：关于我回国的问题，我要求告诉我具体的工作安排，以便考虑是否可以胜任，但几个月过去没有回音，只好听之。可见王先生当时并不是坚决地一口回绝。关于蒋介石为什么打电报给王光祈的问题，台湾最近出版了一本书《王光祈的一生与少年中国学会》，其中有关王光祈的生平没有

什么新内容，但对这个问题却提供了一点新材料。当时各党派，尤其是共产党骂国民党不抵抗，攘外必先安内实际上是反动卖国。针对这种情况，沈怡向黄郛建议，为了缓和各派的攻击，最好请王光祈回来。因为王与各派都有关系，如国家主义派（青年党）及共产党毛泽东等，各派对他也都很尊重。黄郛是蒋介石的军师，是很重要的人物，在1927年清党以前，蒋介石还没有公开反共，他要在南昌另立中央与武汉对立，黄郛就在上海南昌之间来来往往，代表上海帝国主义、大买办的意见，向蒋介石传递消息。当时武汉左派政府指出蒋介石同政学系一个政客黄郛勾勾搭搭，别有用心。蒋还写通电辩白说：黄膺白先生与我全完是私人友谊。由此可见黄郛之重要。沈怡向黄郛建议过后不久，蒋介石就给驻德大使馆打了电报，是不是由于蒋听了黄的话呢？但此事没有办成王光祈就去世了。解放后有一次，我与李元庆谈起王光祈，他说王先生当时没有回来真是幸事。如果他接受了蒋的邀请，我们现在对他的评价就更多一层困难了。但是从另一方面看，王光祈没有回来又是一件不幸的事。因为王光祈先生是能虚心听取别人的意见的，从善如流的。如果他能回来，看到中国的现实和革命的实际情况，再加上他与"毛泽东氏"过去的关系，他又有原来信仰社会主义的基础，经过毛主席的解释，他会不会幡然改图，拥护社会主义呢？这种可能性不能排除。有很多老先生，如黄天培、马寅初、马叙伦等，原来都怀疑或反对过共产党，随着革命形势的发展，最后都逐渐了解、相信并拥护共产党。很多国民党官员原来并没有社会主义的思想，后来也可以转变过来。王光祈先生不是顽固不化的花岗岩头脑，如果他回来，是有可能转变的，那么王光祈的历史就又是另一种写法了。所以

王先生没有回来又是值得可惜的。

趁此机会再讲一下比较音乐学这个词的翻译问题。我是赞成用比较音乐学这个词的。比较音乐学并非最新的信息，外国人认为比较音乐学这个词已经老化了。早期比较音乐学限于音乐的范围，就音乐比较音乐，容易显得狭隘。真正对音乐进行比较，要结合社会、政治、经济、风俗、宗教、文化传统的各个方面，才能得出音乐学的正确结论。于是又起了一个名称：ethnomusicology。ethno来源于希腊文e′thnos，原义为人民、民族，ethnomusicology是指多民族之间音乐的研究。对这个名称也有两种说法：欧洲叫ethnomusicology，美国又叫music——ethnology，中国翻译成民族、人类或人种音乐学，一般称民族音乐学。但是这个译名可以说已经引起了误会，以为民族音乐就是本国音乐，顶多汉族再加上各兄弟民族的音乐，无论多少民族，都在一国之内，不包括国外。而ethno一字本身就包含多民族的意思。德文译Ethnology为Völkerkunde，民字是复数而不是单数。如果我们译作民族音乐学，很容易以为是一国一民族的。我曾看到有的文章写道：“民族音乐学是研究多民族的音乐，但我们目前应该着重研究的则是我们民族的音乐”。这就离了题，不是这个字的意思了。还有人译为人种或人类音乐学，但也不大恰当，还值得考虑。在没有确定译法以前，我认为还是用比较音乐学比较好，可以同时注意社会、政治、民俗习惯等各方面问题的研究。现在还在提比较文学，所以比较音乐学也不能算老化、过时。（赵宋光插话：西柏林自由大学有一个学院现在仍称比较音乐学。）正如我们写音乐史都要注意社会政治背景，但没有必要加“社会”音乐史的帽子。所以还是比较音乐学比较明确。希望能

够听到大家的好意见。

1984年6月26日在大会上的发言，标题为编者所加。

〔录音整理：**兰光明**〕

有关王光祈评价的一些理论问题

中央音乐学院 赵宋光

这次我是专门来学习的，预先没有交论文，也就是说在对王光祈研究方面交了白卷。这次请了假来参加学习，本来从21日起在北京要开一个大百科全书哲学卷的审稿会，当时他们不同意我晚去，我说这个会我一定要来，最后他们还是勉强同意了。不过，明天我就要回去了，所以，在这里向大家请假，不到会完我就要离开了。

作为一个音乐学工作者，特别是中国的音乐学工作者，对王光祈先生的功绩是不能不知道的。但是很长时间以来，由于条件的限制，我对王光祈在各方面所作的历史功绩不很了解，所以，我这次一定要来补这个课。来了以后，看了很多论文，觉得这次的会议准备非常充分，很多同志在各个领域里作了很仔细的研究，掌握了详细的材料，感到收获很大。但从长远来看，这还只是一个开端，不过这是一个很有成果的开端，是一个龙头。我希望这个研究从这次会议以后更蓬勃地开展起来。

对于王光祈先生这个历史人物的评价，我现在只先谈几点感想。还谈不上是全面的评价，不过有三点我觉得很突出。

第一点是王光祈先生的崇高的人格，给我很强烈的印象。“崇高”这个词在美学上是与悲剧性有联系的，也可以说崇高和

悲剧性是同一个范畴的两种说法。那末，我觉得用崇高这个词比较贴切，悲剧性还不足以表达他人格的整个特征。王光祈的人格有一种高尚的特点，一种高风亮节。在封建势力压迫面前，在帝国主义压迫面前，他有着不屈的斗争精神，一种不怕失败的勇气。就象他自己所说："焦头烂额，死而无悔"。他可以去做一些自己力不胜任的事情，但只要这些事情是必要的，对救国救民，他认为是有重要意义的，他一定要去做，即使自己不能胜任，他也并不后悔。而且他有一种信心，就象他诗中所讲："直行终有路，何必计枯荣。"一时的失败，生活遭遇的各种痛苦，他是在所不惜的。这一点，在评价王光祈的历史功绩时是比较重要的。即使在他的著作中我们可以发现一些不恰当的甚至有错误的论点，但是在他所处的历史条件下，他不怕错误，不怕有失误，而努力去作，这种勇气就值得学习。他也准备让别人对自己有所批评，以他的风格，对别人的批评还表示感谢，象中国古代，禹闻善言则拜的精神，这一点在王光祈身上表现得非常突出。所以说，即使我们在评价他的思想时常常提到，他有一种悲剧性和种种失败，这也只是从反面映衬出他人格的无限崇高。

第二点我感觉突出的是王光祈热烈的爱国主义。这个爱国主义在他少年时代就是很强烈的，后来始终没有衰退，即使是经过了"工读互助团"的挫折，他到国外去也并不是变成了一个观潮者，他只是按照他自己的推理逻辑，认为有一件事情更重要，他要先去做那件事情。始终抱着爱国救国这样一个出发点。一九二〇年出国时他在船上写道："愿我青春中华永无老大之一日。"他希望我们的民族永远是朝气蓬勃的，要让这个民族从长期封建统治、压迫、挫折、迷梦中惊醒过来，而成为世界上一个年青的

民族（“少年中国”）。他在国外，仍然是坚持热烈的爱国主义，比如：抗议当时在德国进行演说的日本帝国主义者，在日本帝国主义侵华面前他提出我们要用武力来反抗，这与中华民族抗日救亡的思想是一致的，说明他仍然站在爱国斗争的第一线。

再有一点感觉到很强烈的就是他的激进民主主义。他在诗中讲："万里瞿塘水，滔滔怒不平。"他对旧社会的黑暗是非常的愤怒。他的一些在今天看起来很幼稚的作法——工读互助团，也是出于一种急迫的心情，他急迫要求改变这个封建统治、剥削压迫的社会，在理论上没有仔细地研究以前，他就要行动起来，这带有一种正义感冲动的特点。这与他的激进民主主义是有联系的，也可以说激进民主主义是他思想的整个基础。他思想中的空想社会主义方面或者音乐救国论方面，在今天看来仿佛都可以用历史唯心主义来概括，但是他的思想的总倾向是代表着在帝国主义、封建主义压迫下的广大的中国劳动者，其中包括工人、农民、小资产阶级，这样一种要求解放，要求走向新的未来的激进渴望。

这是王光祈这个历史人物给我印象最深的三点。下面我想谈两个理论上的问题。

在前几年，二三十年来吧，在王光祈评价中有两个词：资产阶级改良主义，封建复古主义。我想，今天对这两顶帽子是应该清理的时候了。当然，这一点当初不是音乐史研究者的责任。但是，既然是在音乐史教学中长期用着的，那末今天我觉得有必要加以清理。

第一点，究竟是资产阶级改良主义，还是空想社会主义呢？这个问题今天大家容易取得一致的意见，他是空想社会主义者。

而且这个空想社会主义还不仅仅是某一个阶级特有的，而是反映了我们整个民族的生产力的水平，在很多阶级的思想家身上或多或少都存在。具体来讲，空想社会主义有两个空想性。第一个特点是否定暴力革命，觉得可以通过非暴力来建立社会主义。这种看法使他离开了中国新民主主义革命发展的大道，与他同时的很多思想家都走向了由中国共产党领导的工农武装斗争，建立工农政权，他没有走到这个行列里来。第二个特点就是没有变革小生产的自觉性或历史主动性，幻想在小生产的条件下来建立社会主义。这样就不是走向大工业，不是走向现代化的大生产。第二个特点，有的同志在分析空想社会主义时好象作为附带的东西来提，而没有提到一定的重要性上来讨论。如果说第一个特点，否定暴力革命，否定武装夺取政权，在二十年代以后，共产党人很快就跨过了，也就是，我们走上了武装夺取政权的革命道路。但是关于第二个特点，不认为只有在现代化的大生产条件下才可能建立社会主义，这一点是很长时间没有跨过的。如果我们回顾在中国共产党领导的革命斗争中间，在1928年以后的三次左倾路线，实际上这个左倾路线也是认为在当时的生产力条件下可以实现社会主义，所以直接进行社会主义革命。以后，毛泽东同志提出了新民主主义革命，中国革命必须分两步走，才克服了左倾路线的盲动，这才使革命走向胜利。那末，在新民主主义阶段过去以后，在很长时间，我认为我们并没有很好地跨越这一点。一直到1978年三中全会以后，才明确地把现代化提到日程上来，作为我们今天首要的任务，我们党的工作的中心。我觉得这个标志着我们在第二点上真正跨过了，也就是看清楚了，要在中国实现社会主义，没有大生产的前提，没有现代化的生产力是不可能的。

所以，对于空想社会主义的空想性质问题，需要作一个比较全面的理解，才能更加客观地来评价王光祈这个历史人物。实际上，对王光祈评价的讨论，也并不是对他一个人，而是对他所反映的我们民族的一些特点进行一个历史学的澄清。

关于空想社会主义的反动性问题，在理论上必须区分的是政治上的，还是经济上的。如果这样来解释政治上的反动性，比如说，只要中国共产党一成立，那末空想社会主义在政治上就变成反动的了，这个看法我觉得似乎不准确。因为如果他只是说我可以进行音乐教育或者提倡教育来救国，他并不是写文章来攻击武装革命斗争，并不是在革命队伍里来破坏武装斗争，那末，这还不能说是一种反动性。据我知道，在上海解放以前，陶行知的工学团是一直在活动的，很长时间，一直到1949年。陶行知办了一个工学团，他把“工”、“学”、“团”三个字加以解释，“工”就是做工，“学”就是学习，“团”就是互相团结。这个看起来与“工读互助团”相比在政治上没有什么新的东西。这样一个活动，我认为仍然是资产阶级民主主义性质的活动，它在中国教育史上还是有功劳的。至于讲到经济上的反动性，我们只能这样说，对生产力的变革没有起到推动的作用，或者使人误解可以不必变革生产力，因而就会在经济上有一定的停滞性或倒退性。但是，这一点应该与政治上的反动性加以区别。

如果我们把空想社会主义的这两点加以清理以后，也就是说，要建立工农政权，努力走向现代化的大生产，在这个前提下，我认为“工读互助”这个形式是可取的。实际上我们党提出的校办工厂、工厂办校，这样一个教育与生产劳动相结合的方针，与工读互助的形式是一致的，是把工读互助形式提高到教育

方针的高度提出来。实际上，我觉得，今天在我们国家，半工半读是一种迫切需要的形式。我最近参观了深圳大学以后，有很突出的感觉。深圳大学的学生很少是由学校拿学费，大部分是工读，小部分是领奖学金。工读就是参加一定的生产劳动，自己挣学费。我觉得这种做法对学生的思想教育有很大的好处。现在，我们很多学生对于国家提供那么好的条件供自己学习似乎是麻木不仁，有很大的依赖性，缺乏责任感。这一点对青年人没有好处，他在学习的阶段并不认为就必须劳动，劳动只是别人外加给他的，或者经过动员，他临时去一下，并没有认为应该是他生活方式中一个很重要的组成部分。所以，我觉得如何在我们学生教育中，或者在学费制度方面，能够运用半工半读的形式，来提高青年人的自觉性，还是有考虑的必要。目前从全国范围来讲，农村改革推向城市，在这种情况下，青年人的教育问题是一个很突出的问题。如果我们在农村建立一种生产劳动和受教育相结合的组织，比如，农村青年的劳动自学的组织，在工厂推广读书会，把劳动生产中间提出的问题或者技术革命问题和他们的学习结合起来，青年人互相激励、互相促进、互相帮助、互相讨论，我想这会对我们发展社会教育有很大的好处。这样一种劳动与教育相结合的年轻人的互助团体，对当前我们的学校教育也好，社会教育也好，都是有积极作用的。这些，我想是在批判了空想社会主义的空想性以后可以继承的形式。这个看法如有错误，希望大家批评指正。

第二个理论问题，关于"音乐救国"，其具体内容就是"礼乐"思想。关于"礼乐"思想是不是复古主义的问题，我同意修海林同志和冯文慈同志文章中提出的论点。我认为，单凭"礼

乐”这个词，或者根据他自己所说他是“孔子门徒”，就来作一个结论，说是封建复古主义，这是不妥当的。我认为王光祈的“礼乐”思想是一种“古装新戏”。就象修海林同志在文章中讲到的，后人对于前人的思想资料加以改造，甚至赋于新的思想内容，这是思想发展史上的一个基本规律。“礼乐”是中国的传统思想形式，“礼”作为制约行为的道德规范，“乐”作为和情感相结合的一种意识形态活动，两者互相配合来组织社会，这是中国古代音乐伦理学中的一个重要创见。虽然“道德”的内容在当时是封建的，但是在别的时代可以是别的东西。比如今天我们讲“道德”这两个字，我们并不是在孔子的意义上或老子的意义上来用它，我们是把它作为我们现实生活中的道德来谈论，社会主义社会肯定需要自己的道德，那么这个内容就是新的。从一个民族的社会组织来讲，把道德规范与同情感相对应的意识形态结合起来，这是我们民族特有的一种社会学的、伦理学的思考方式。这一点是可以继承的，但是在内容上要加以更新。王光祈当时这样讲，这一点，修海林的文章作了详细的分析。并且，象冯文慈同志所说的，“礼乐观”是他“幻想中的一顶皇冠”，他本人实践的客观意义高于他的主观认识水平。他在这个音乐救国思想的指导下进行的大量活动，这个历史功绩，是超出他原来的主观认识的。

具体讲，音乐救国论是一种唯心史观。这唯心史观也有两方面。一个就是他的空想性，认为通过提倡音乐和音乐教育，就可以拯救整个民族，而且以此作为出发点和前提，而不是以生产力的变革为前提。另一方面，这种唯心史观也带来了巨大的热情，使他把音乐放在这样一个很重要的地位上来潜心从事，他把自幼

以来的热烈的爱国主义、救国救民的热情，完全投入到音乐学里来，呕心沥血地进行音乐理论的研究，作出了巨大的贡献。我觉得这种热情正是我们今天的音乐学者所必须具有的。但这种热情的出发点需要加以改造：既然是为了民族的振兴，首先要为生产力的现代化改造，音乐对于塑造具有创造能力的现代化生产者这个事业，是不可缺少的。今天，我们进行音乐学的研究、音乐教育的活动，是和我们民族的振兴联系在一起的。王光祈先生的巨大热情和献身精神是值得我们学习的。

这一点也自然使我们引起一个联想。王光祈是在辛亥革命以后，对于辛亥革命的失败，对于单纯的暴力所引起的令人很不满意的结果，进行总结，因而走上了音乐救国的道路。在历史上也曾经有过类似的现象，就是席勒，在法国革命之后，经过一段思考，就走向了审美教育思想。从世界观上来讲，席勒这种思想也是唯心主义历史观。席勒当时对法国革命的态度很有意思，在法国革命爆发前，他热烈地同意法国革命先驱者，进行革命思想宣传的启蒙学者的一系列见解，在法国革命开始爆发时，他也是热烈欢迎的，后来，听到了暴力所造成的各种恐怖事件以后，他对此表示失望，因此转向审美教育的研究，认为要建立新的社会，单纯的智育和德育是不够的，审美教育可以弥补两者分离形成的缺陷。人的教育，受教育的人，才是建立新社会的必要前提，这个思想有它合理性的一面。有的问题的确不是暴力革命所能解决的，在中国十年浩劫以后，我们看到很多情况，我们自己也相信这一点。那么，现在我从理论上来讨论一下这个问题，审美教育思想也好，音乐救国论的思想也好，都是拿审美教育、音乐教育作为建立新社会的前提来看，在一定的分寸上就是正确的。如果

认为这是唯一的条件，那是错误的。但是，这确是必要条件之一。按照唯物史观来看，社会的政治、文化是上层建筑，基础是经济结构，在经济结构里面，生产关系是受生产力决定的。那末生产力里面是什么是最积极最重要的因素呢？是人的因素。在这里讲的人，是一种物质的存在，作为生产力最积极的因素而存在。那么这种人是靠什么得来的呢？有主动性、有创造性的人，成为社会生产力发展提高的主要动力，是从那里来的呢？不是从遗传来的，而是靠教育得来的。那末最终，在我们讨论现代化建设问题时，有的同志已经作了这样的分析，这是我们在发展经济的过程中间发现的：要改革经济状况，需要变革技术，科学技术转化为生产力，而技术要发展就要靠人才。1979年我们曾引进过大量的外国设备，但是由于没有相应的人才，这些设备都没有发挥很大作用，大概30%的作用都没有发挥出来，这才发现人才的重要。而人才究竟是从什么地方来呢？是要从教育来。从今年年初以来，对于教育的宣传，已经提高到这样一个高度。这和前几年的认识已有所不同了。所以教育有两重性的意义，一方面是道德，另一方面是生产力，这生产力的方面直接转化为社会的物质基础。从我们最近了解到的国外教育理论来看，都提到要开发智力，而且提到智力的早期开发，在这中间特别提到了培养有创造能力的新型生产者，这样一种新型的人才规格，所以对于单纯地装知识的教育方式（填鸭式）已经提出了猛烈的批评，而且认为教育的主要任务是培养人的创造思维能力。在对于创造思维的研究成果中，特别提到音乐对创造思维的发展有很大作用。那末，经过这样一系列的追溯，我们发现，音乐作为一种精神生产的产品，它在这一点上就可以转化为物质力量，就是培养一种具有创

造能力的现代化生产者。所以，我想，在音乐救国论里面，还是有一点合理的因素，我们在批判了他夸大精神的作用，拿音乐作为首要、唯一的救国手段之后，我们仍然要承认在振兴中华的伟大事业中间，音乐和音乐教育有它不可忽视的作用，不可抹杀的力量。

当前，为国民教育，为国民教育中的音乐，为整个审美教育和社会音乐教育来大声疾呼，是刻不容缓的。虽然，最近关于录音带污染问题已经过了高潮，青年人已不那么热衷，但这也是一个历史的教训，就是由于我们多年来音乐教育的荒疏，使得广大青少年审美能力低下，出现这种现象。那末，今后从长远规划来讲，如何使得我们国民音乐教育建 设 得 更 好，更充实，水平更高，这是刻不容缓需要研究的问题。

以上是关于清理“封建复古主义”这顶帽子，我讨论了一下音乐救国论的问题。

我谈的主要内容只能限于这些，因为其它方面，我还没来得及研究。比如，王光祈先生在中国音乐史方面，在比较音乐学方面，在音乐心理学方面，在音乐音响学方面，都有很多遗著，这是一笔很丰富的财富，需要我们很好来继承。今后我也愿意在这个工作中间，尽我的一份力量。我发言到此，谢谢大家！

1984年6月26日在大会上的发言

〔录音整理：**管建华**〕

论王光祈的音乐思想

中央音乐学院 俞玉滋

中国音乐学院 修海林

序　言

王光祈是我国五四时期重要社团"少年中国学会"最主要的创造者，当时著名的社会活动家；从他于音乐学研究中取得的成就来看，他又是我国近代音乐史上第一位有卓越贡献的音乐学家。

王光祈的音乐生涯，开始于一九二〇年赴德留学之后。但是，他的音乐思想基础，在国内创办、开展"少年中国"运动时期便已基本形成。他的音乐实践活动，就其思想根源来说，正是"少年中国"社会理想及空想社会主义思想在文化艺术中一专门学科——音乐学领域中的具体实践。因此，王光祈从研究经济、外交而改学音乐，并在其后半生倾注全部心血致力于音乐学的研究，并非一时心血来潮，或寻找某个世外桃源，而是始终怀着他"少年中国"的理想，试图以音乐文化的复兴，促进民族文化复兴，从而实现他唤起民族精神，完成社会改革的美好愿望。而促使他以惊人的毅力与坚持不懈的努力去实践这一理想的基本动力，即是他渴望中华民族独立自强的爱国热情。尽管王光祈由于

不能摆脱其思想局限以及生活经历的制约，而五四以后社会发展的趋势也证明他那所谓“少年中国”理想是无法实现的。但是，我们也不能不看到，王光祈提倡建立民族性的音乐与强调民族的独立自尊精神，无论在当时或现在，都具有一定积极意义。王光祈在音乐学领域所作的不懈努力，则获得了重要的成就与建树。例如他在古代乐制及东西方乐制的比较研究中，采用近代科学的计算方法，整理研究古代乐学律学理论，并取得重要成果。此在我国不仅具有开创的意义，并给后人以较大的启发与教益。日本音乐学家岸边成雄先生在谈到东方比较音乐学的建立时说：“把柏林学派的比较音乐学观点第一个介绍到东方来的是中国人王光祈”。①给予很高的评价。在音乐史研究中，王光祈提出“凡研究某人作品，必须先研究当时政治，宗教，风俗情形，哲学美术思潮，社会经济组织，等等；然后始能看出该氏此项作品所以发生之原因也”。②并主张“谈进化”的著述，批评“挂账式”的史书。这种治史观，即使在今天看来，也是值得我们重视的。另外，在近代东西方文化交流中，他不仅向国内较系统地引进西方音乐文化知识，并且积极向西方介绍中国的民族音乐，作出了积极的努力与贡献。因此，从某种意义上讲，王光祈在音乐学研究中作出的成绩，其作用和影响，在客观上是超出了他本人“少年中国”理想及其空想社会主义思想的局限。

认真评价王光祈在中国近代音乐史上的成就与地位，是音乐史学界需要深入探究的课题。王光祈的音乐思想，由于其涉及面广，同他本人的社会政治思想及其一生的音乐实践活动有密切关系。剖析他的音乐思想，给予恰当的评价，则是十分必要的。我们目前的研究，只是就其中具代表性的音乐思想作些分析，以求

教于专家与读者。

一、王光祈音乐思想之基础——"少年中国"的社会理想及其空想社会主义的思想特征

王光祈参加创办的"少年中国学会"，是五四时期会员最多，分布最广，分化也最明显的一个社团。它于五四前夕（1918年6月30日）酝酿筹备，于五四后（1919年7日1日）正式成立。它诞生于中国革命由旧民主主义进入到新民主主义的转折时期。当时，包括共产主义思想在内的各种流派的社会思潮在知识分子中影响广泛。如"少年中国"早期创办者李大钊及毛泽东、恽代英、邓中夏等人都开始接受共产主义思想的影响。学会从其诞生的第一天起，就存在着不同的政治倾向。它们之间的分歧和斗争，正是转折时期不同社会思潮影响的反映。但是，在反帝反封建的资产阶级民主革命共同目标上，"少年中国学会"于建会之初，还是订立了共同的纲领。在由王光祈起草的会务报告中，指出学会的发起目的是，"欲集合全国青年，为中国创造新生命，为东亚开辟一新纪元；"。当时提出的学会宗旨是"振作少年精神"；"研究真实学术"；"发展社会事业"；"转移末世风气"。学会正式成立后，学会宗旨亦简定为"本科学的精神，为社会的活动，以创造'少年中国'。"④学会提出的信条是，"一、奋斗；二、实践；三、坚忍；四、俭补"。⑤其中对于作为会员标准之一"奋斗"的说明是，"奋斗有二义：（一）学术上之奋斗；（二）事业上之奋斗。本会认为，凡能奋斗之人，无论其为学术或事业，将来皆必有成就"。⑥以后，当会中各派主张冲突公开化，实际趋于分裂时，王光祈仍声明对"少年

中国”建会宗旨的遵循。并且，这实际上成为他一生恪守的宗旨。

王光祈根据其创建“少年中国”的社会理想，一方面明确地提出当时的“共同仇敌”是“国内的军阀专横及外国帝国主义的侵略，”⑦决心“联合同辈，杀出一条道路，把这个古老腐朽呻吟垂绝的被压迫被剥削的国家改革为一个青春年少独立富强的国家。”⑧有着强烈的反帝反封建精神。另一方面，他强调，“‘少年中国学会’之宗旨，在‘用社会实力以促进政治。’因欲造成社会实力，故不能不从‘研究真实学术’及‘发展社会事业’两点着手，”认为只有提高“吾国民众之智识与能力”，才能“打倒国内军阀之专横”，“抵抗外国帝国主义之侵略”。⑨因此，他放弃政治改革，企图通过发展社会文化教育事业和振兴实业来改造中国。

关于王光祈“少年中国”理想的特征，恽代英在1924年《评王光祈著“少年中国运动”》一文中，曾作有中肯的分析。在文章中，他主要批评了王光祈的改良道路，对他的“乌托邦的想法”及不切合实际的做法作了一一评论，并明确指出，要救中国，必须有一个伟大的党，代表着农人工人的利益，引导民众组织起来革命。但是，恽代英在文章中也指出王光祈是一个有“进步的思想的人”，认为他的一些见解，“大致都很值得表同情的”。例如，“他认定少年中国学会的会员，虽主张不同，‘各人信仰起码亦系社会主义；’”“他亦主张‘现在青年应当加入劳动阶级运动——或是工厂或是农村’……；”“他虽说是反对政治活动，其实他所反对的只指的加入旧政界。他并不反对革命的政治活动。他主张‘以社会力促进政治；’要‘认定政治活动

为国民普通义务，而不以为政客专业'。他反对只知有政治，不知有社会"，等等。由恽代英的这些分析可以看出，王光祈的"少年中国"理想，基本上具有一种空想社会主义的特征。这在王光祈一生活动中的具体体现，可大致归纳为三个方面的努力：其一，就是根据其主观良好愿望，提出广泛的改造社会计划，勾画"少年中国"理想社会的蓝图；其二，是幻想通过某种社会性示范和实验，例如建立"工读互助团"，来实现其社会改革的愿望；其三，是执着地宣传民族文化复兴，提倡"礼乐复兴"，以"谐和"精神的发扬来感化和消除一切社会不良现象。这三方面共同构成了其空想社会主义思想的基本特征。因此，王光祈理想中的"少年中国"，是在"旁通博采"当时各种社会主义（诸如欧文、圣西门、付立叶的空想社会主义）思潮的基础上建立的"乌托邦"社会组织形式。他推崇托尔斯泰的泛劳动主义、克鲁泡特金的互助论，甚至效仿日本武者小路推行的小农空想社会主义的新村运动，积极提倡"菜园子"式的农村新生活，以及在城市发起工读互助团运动，反映了他对当时作为新鲜事物的社会主义的向往。王光祈在其社会改革活动中对工读互助团的建立是抱有非常大的希望的，例如，他就把"工读互助团"称为"是新社会的胎儿，是实行我们理想的第一步。""若是工读互助团果然成功，逐渐推广，我们'各尽所能，各取所需'的理想，逐渐实现，那么这次工读互助团运动，便可以叫做和平的经济革命。⑩由此看，王光祈的空想社会主义是主张公有制的，实际上包含了空想共产主义的内容。王光祈的改良活动，亦属于空想社会主义的思想范畴。故我们认为不宜用"资产阶级改良主义"这一概念去说明王光祈的思想特征及其活动，而可称其为空想社会主义的

改良思想或改良活动。

王光祈由于改良活动的失败而远离祖国，旅居德国，继而试图以自己的学术研究来实践其终身不移的“少年中国”理想；并且他提出以复兴民族文化精神（“礼乐复兴”）来促进社会改革，均反映其思想的局限性。但是，对于王光祈追求其“少年中国”理想的一些社会实践与努力，我们还是应给予历史的，客观的评价。例如：他在《少年中国学会》中推行的兼容并包的方针，客观上对当时共产主义思想的传播起到有益的作用；他的某些“乌托邦”式的社会改良活动，虽然不可避免地夭折了，但是他热情追求真理积极向上的进取精神，也是可以肯定的。无可否认，王光祈在五四前后对社会所作的贡献，使他跻身于当时先进分子行列之内，成为五四时期的优秀人物之一。

二、王光祈的音乐理想——建立民族性的国乐

建立民族性的国乐，是王光祈的“少年中国”理想在音乐领域中的奋斗目标。或者说，这一理想正是在“少年中国”理想的基础上提出来、并付之于实践的。就象他在一九二四年重申其“少年中国”理想时提到的：

“本会宗旨统言之，则为本科学的精神，为社会的活动，以创造少年中国。析言之，在理论方面，则为采取西洋科学方法，整理本族固有文化，由此以唤起中华民族的独立精神（亦可称为民族文化复兴运动）”。⑪

此时，王光祈已开始在国外从事音乐研究不久，然其基本精神与早期“少年中国”宗旨无二。这里虽未直接谈到音乐，但是他提出的“民族文化复兴”的目标，这在当时，无疑是同他要求

建立民族性国乐的主张相一致的。这与他日后的音乐学研究活动，与他一生遵奉的"少年中国"的理想是统一的。王光祈由改良活动的失败转向音乐学的研究，为自己找到了一块能使其理想得以实现的领域。尽管他所能够倾注其中的，唯有自己的身心与全部精力，但毕竟不致于象他的"乌托邦"理想最终归于失败。他在此奋斗中，并不计较一时的功利，始终相信自己所创造成绩的价值，并为之献出了短暂的一生。

王光祈从一开始研究音乐，就怀有他自己的理想。一九二三年他在《欧洲音乐进化论》一书中写道："著书人的最后目的是希望中国将来产生一种可以代表'中华民族性'的国乐。而且这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西，是我们'民族之声'。"他还指出："这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上"。王光祈把建立民族性的国乐作为奋斗的目标，是其音乐思想具进步性的表现。五四以来，不少艺术家接受西方文化艺术的影响，对我国近代文化艺术的发展起到不可低估的积极作用。但是，也有不少人在接受外来文化思想影响的同时，采取了民族虚无主义态度。在音乐领域情况亦如此。而王光祈在接受西方音乐文化影响的同时，能够自觉地以建立民族性的国乐为己任，是难能可贵的。这集中反映了他的爱国思想和热爱祖国文化遗产的精神。

王光祈针对当时存在着的全盘接受西洋音乐的倾向，认为"音乐是人类生活的表现，与其他诗歌绘画一切美术相同。各民族的思想，行为，感情，习惯，既彼此悬殊，其所表现于音乐方面，亦当然互异。"⑫他还谈到，"西洋音乐，是表现白人的思

想，行为，感情，习惯，原来不是为中国人作的。”⑬这就从艺术是社会生活的反映；音乐作品亦是一定时期、民族人们生活思想情感的反映这一角度，于理论上阐明了建立民族性国乐的必要性。这也是包含在他的分析与认识之中的结论。

王光祈还谈到民族性国乐的三个必备条件：

（1）代表民族特征。他例举“拉丁民族秉性洒落，其发为音乐，则以飘逸优美见长；日耳曼民族资质厚重，其发为音乐，又以深永沉雄为归，”说明其音乐“足以代表他们民族的特性”。⑭他所依据的，仍是音乐反映一定民族的思想情感这样的思想。所以王光祈提出，“音乐作品是含有‘民族性’的，非如其它学术可以尽量采用西洋，必须吾人自行创造。”⑮

（2）发挥民族美德。王光祈认为“音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此，凡是迎合堕落社会心理的音乐，都不能称为国乐，”王光祈把“爱和平喜礼让重情谊轻名利”视为民族美德与“吾国古乐真意。”⑰并由此提倡建立民族性国乐，强调音乐对社会的作用。当然，王光祈主要是通过宣扬感化人心来达到其社会改革作用的。

（3）舒畅民族感情。这里反映的是王光祈音乐思想中有着为平民大众的倾向。他说，“音乐即是畅舒感情的唯一利器。不过此处所谓畅舒感情，是畅舒民众的感情，不是一部分知识阶级的感情。”他还强调，“不是一般民众的感情，亦不能算是国乐。”⑱这里所包含的民主倾向，是应给予充分肯定的。

由以上王光祈提出的建立民族性国乐三个必备条件看，它反映了五四以来要求艺术反映民族的文化心理、以及以普通民众的思想情感为表现对象的进步艺术思想。

王光祈在肯定凡符合这三条标准的音乐，才算是具中华民族“特色”国乐的同时，还进一步提出创作国乐的三步具体做法。“第一步须将古代音乐整理清楚；第二步，将民间谣乐收集起来；第三步，悉心研究，从中抽出一条定理出来，”“作为我们制乐的基础”。⑲这三种步骤，虽然在当时提出时，还处在尝试探索的阶段，但它实际上已经阐明了我们今天在民族音乐研究中进行的一些基本做法。例如对古代音乐中乐学律学体系的研究、整理，找出某种具有规律性的、代表民族特点的“定理”来，以作为民族音乐创作的依据；对古代音乐作品、乐谱的整理、翻译，以力图再现传统的华夏之声；对现存民间音乐进行收集、编订，并对之进行切实深入的研究，如此等等，可以说是对建立民族性音乐提出了一个远景规划。这是王光祈早在半个世纪以前就对民族音乐研究在方法论上作出的重要贡献。

关于王光祈建立民族性国乐方法论的基本指导思想，就是“采取西洋科学方法，整理本族固有文化；”。这是最早的，明确的对民族音乐学研究方法在理论上给以阐述。王光祈主张民族性国乐的创造，“初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。”他所指的“利用西洋音乐的形式方法”，是指的“调式谱式乐器之类”。⑳采用西方音乐的某些形式来表现现代中国人的思想情感，从近现代音乐史的发展来看，是一种不可忽视的研究与创作方法，虽然它并不是唯一的方法，民族性国乐的创造若仅以此为准，当然是有其片面性的。但是，王光祈较早从理论上提出借鉴外来音乐形式及其科学方法，整理和建立具中华民族“特色”的音乐，这个认识无论在理论上或实践上，无论在当时还是今天，都是有意义的。

当然，限于王光祈本人的音乐理论研究，他主要是吸取了西方的科学方法以研究，整理中国古代音乐，并未能解决和接触到音乐创作中如何用西方音乐形式来表现民族思想情感这一内容与形式的问题。另外，王光祈虽然立志于民族性国乐的建立，并在理论研究上确实作出了重要的贡献，但是，就象五四时期文学革命中对白话文的提倡，虽然有助于文学创作的大众化，但仍然不能解决文学作品如何反映人民大众的斗争生活、愿望这些内容一样，王光祈虽然提出建立民族性国乐的理想，其反映的却仍然是他片面强调音乐感化人心，从而达到改造社会的空想社会主义思想。因此，脱离开中华民族的解放斗争事业去空谈社会改革"，"民族文化复兴"，在当时，也不可能对民族音乐的真正发展，有什么实际意义，这是其具历史局限性的一面。

三、王光祈的音乐历史观——"音乐进化"论

王光祈的"音乐进化"论，建立在其历史进化的哲学思想上面。关于他所依据的历史进化思想，王光祈在《欧洲音乐进化论》中比较了四种不同的历史进化观时，赞同其中第四种"弧形前进说"，以此作为"音乐进化"论的哲学思想基础。其内容为："此说亦以为人类的进化，是永远向上的，但不是痛痛快快一根直线往前进行的，而是时升时降，有如弧形，最后结果，终是前进。即或有时偶然似乎退回原处，但其内容已与前此不同，故我们亦不能认为循环。"王光祈并指出，"我对于音乐的进化，亦用第四种进化法则说明"。由此看来，王光祈的历史进化观是辩证法的发展观，是有其科学性的。

王光祈相信音乐进化。提倡"音乐进化论"，不是为了别

的，其目的还是为了以此促进民族性国乐的建立与发展。当然，在具体做法上，他首先是借鉴欧洲音乐的发展来说明，中国音乐要发展，就必须抛弃旧形式，采取新的形式，舍弃不能代表中国人传统美德（“礼乐”精神）的“浅陋冶荡之音”。所以，他致力于比较音乐学的研究，也是力图通过中西音乐的比较，吸取有益于中国音乐发展的新形式。首先，他认为西方音乐发展至今的水准，是“数千年来进化之结果，”“超过吾国旧有音乐百倍以上，”他主张吸取西方科学方法，以研究音乐，并“改造中国音乐师资”，促进音乐文化教育，推动民族音乐的发展。王光祈提出的借鉴西方音乐的先进形式，其立足点仍然是促进本国音乐的发展。因此，他强调，“中国人不懂西洋音乐，可也，不懂西洋音乐进化，则不可也，”甚而，“不懂西洋音乐进化，可也，不懂本国固有音乐，则不可也；”再进一步，懂本国固有音乐，“而不能使其发扬光大则更不可也。”[21]这里反映王光祈对问题不同层次及其重要性的提示。它说明，王光祈讲音乐进化，并没有忽视最根本的出发点是什么。他心目中最至关重要的问题，就是民族性国乐的发扬光大；其次，要懂得“本国固有音乐”。因为没有这一条，发展民族音乐无从谈起；再其次，是要懂得“音乐进化”的规律，即树立音乐的进步在于其发展这样一个基本认识；而对西方音乐文化的了解，它只是作为一种音乐知识修养对音乐的研究创作起作用。毋容置疑，这样的认识，不仅在当时，既使在今天从事中国音乐文化发展的事业中，仍然可以从中得到许多深刻的启示。这是王光祈音乐思想可贵而富有价值之处。

其次，我们还要指出，王光祈的“音乐进化”论，其内在精神，即是一种创造的精神。进化在于创造；创造即是进化。他说

过，“我们若是以现状为满足，则人类永远不会有进步。”“若是大家不想创造，只知因袭，那人类的进步便永远停止了”。㉒他也从生物学的“物竞天择适者生存”的角度，谈及“唯创造者才能适，才能生存。”“自然界的现象，社会的状况，都不是一成不变的，我们人类处于这种变幻无常的自然界及社会里头，当然要随时改进，随时创造以适应环境，然后才能够生存，可见创造，是适于生存而唯一条件。㉓这里，王光祈谈“进化”的中心，是“创造”，而“创造”不属于“生物进化”论的认识，由此看，王光祈只是借用“生物进化”论的语言，来阐明其社会进化的思想，他讲“进化”的主题，是要改革社会现状，故其“进化”的核心是“创造”。由此，王光祈形成了自己的“音乐进化”论思想。这其中怀有的一种进取精神，是应当肯定的，它甚至成为王光祈刻苦治学，致力于民族音乐文化的发展，并作出卓越贡献的动力。因此，完整地看待王光祈的“音乐进化”论，便可了解到，王光祈提出“音乐进化”，出发点在于发展民族性的国乐，唤起民族独立精神，达到改造社会的目的，在他那里，音乐的发展在于它的“进化”，而“进化”则在于创造。因此，王光祈的音乐历史观，是发展的，而非倒退的，是“进化”的，而非“复古”的。

王光祈的“音乐进化”思想，虽有其进步意义，但这与历史唯物主义的音乐发展观相比，其差距在于，他的注意力主要集中于音乐形式本身的进化，而对一定音乐风格及其形式的发展，首先是与音乐表现一定时代人们的思想情感内容这一社会需求相联系，缺乏深刻的认识。例如他就把欧洲音乐的发展看成是对音乐“美”的形式追求的结果，因此，当他的“音乐进化”思想接触

到民族音乐发展的实际问题时，一方面，由于他对民族音乐深深扎根于生活的土壤及其久远的传统缺乏实际的体验与了解，故在谈到本国音乐的发展时，往往显得缺乏自信心；另一方面，他也看不到，民族文化的进步，首先在于民族的解放。在旧中国，离开了中国共产党领导下的全民族的革命斗争事业，民族音乐文化也不能获得真正的发展。这都使得王光祈不可能在理论上解决民族音乐文化发展方向问题。这也反映了王光祈音乐历史观的局限，尽管这点上我们是不能苛求于前人的。

四、王光祈的音乐社会观——“礼乐复兴”

王光祈的“礼乐复兴”思想，是其“少年中国”理想在音乐社会观方面的表现。他在一九二三年《欧洲音乐进化论》自序中说，“近年国内一般有识之人，渐渐知道从政治方面去求中国社会的进步，是已经无望了，大都掉过头来，专向社会方面着手，因为社会是一切政治的本源，未有社会不良而政治能良的。”他又接着说，“在各种社会运动中，尤以文化运动为最重要；因为文化运动是一切社会运动的思想中枢，”他又继而认为，人类的精神除理智外，尚有感情意志，而这又是当时人们最“颓唐堕落”之外，而要根本扫除颓唐堕落的现象，“唤起中华民族的再兴，”就“只有这‘恢复民族特性’的一个方法。”这与其空想社会主义理想中强调以感化人心来改革社会的倾向是一致的。王光祈由此顺理成章地提出其“礼乐复兴”的主张。

王光祈说，“吾中华民族之精神，系基于礼乐。”又说，“古礼古乐之不适于今者，自当淘汰，然礼乐本意则千古不磨。”由此看，王光祈所讲的“礼乐”，并不是指其传统意义上的固有

形式，因为，这在王光祈的进化思想看来，旧形式是可以淘汰的东西。而“礼乐”的真正含义，则是指一种“千古不磨”的精神，即“中华民族性”。王光祈对其定义为“爱和平，善礼让，重情谊，轻名利，是也”。㉔并称其来自孔子之“礼乐”学说。由此联系到他的音乐理想，其民族性国乐所要发扬的，就正是符合此“礼乐”精神的民族感情与美德。

那么，王光祈提出“唤醒民族改良社会之道”在于“礼乐复兴”，是不是在宣扬封建复古呢？我们认为，王光祈并不是企图复古，宣扬封建伦理道德等级观念，而是借用古代传统思想资料，以孔子所提倡的“礼乐”之名，来宣传他本人特有的“礼乐”思想之实。

我们知道，孔子是以“仁”作为其“礼乐”思想的中心支柱。在孔子那里，“仁”是其伦理道德的最高准则，其基本内容就是爱人，所谓“泛爱众而亲仁。”其具体方法是“已所不欲，勿施于人。”（当然，孔子是在“礼”所规定的等级制范围内去爱人，故孟子说“爱有差等”。）而“礼”，指的是奴隶制贵族尊卑等级次序，其作用是“正名”，即讲究等级名分，超越了等级名分的规定，但是“僭礼”。而“乐”，就是使“礼”的外在等级规范成为人的内心自觉的要求，并同人的情感活动联系在一起。当然，这种情感是以“孝悌”“亲仁”等“仁”的内容为基础的。所以，就孔子的“礼”、“乐”关系讲，“礼”（等级制）规范了“乐”的范围；“乐”只是给“礼”的等级关系披上层温情脉脉的面纱。而“礼乐”的实施，则植根于“仁”的内容；“礼乐”又是实现和达到“仁”的手段。这就是孔子所说“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？”的完整含义。

而王光祈的“礼乐”思想，其核心却是“谐和”（Harmonie）。王光祈将“中华民族特性”定义为一种“谐和态度”，认为它“是我们中华民族的唯一特性，我们应该使之发扬光大的；”同时，他也强调，“音乐要素是‘谐和’，”[25]“音乐自身既含有谐和作用，于是听乐的人，也立时受着它的影响，与它互相谐和起来”。[26]因而，王光祈是想以精神上的谐和与音乐自身谐和的统一来实现其“礼乐复兴”的理想。所以，读到“礼”的内容，他说“礼也者，……所以指导吾人外面之行动者也。”关于“乐”的内容，他说，“乐也者，……所以调谐吾人内心之生活者也。”[27]统而言之，“‘礼’便是外面行动的一种节制，‘乐’便是内心生活的一种谐和。”但是，王光祈是以“谐和”作为其“礼乐”的支柱，故在内心的和谐（“乐”）与外部的行动（“礼”）产生矛盾时，王光祈不是如孔子那样是以“礼”明确规范了“乐”的范围，“乐”必须从属于“礼”，而是认为，“假如一种礼法，他的规定不合我们内心谐和生活的要求，那么，这种礼法便是不近人情，我们直可以掉头不顾。”用王光祈自己的话来说，所谓“礼”，“亦只算一种我们内心谐和生活之表现于外的。换一句说，只算是‘乐’之一种附带品。[28]”

由以上分析看，王光祈的“礼乐”思想与孔子的“礼乐”思想，其核心截然不同，一是“谐和”一为“仁”。就“礼”的内容讲，孔子讲的是君臣父子尊卑等级关系，后成为整个封建等级制的体现；而王光祈讲的“礼”只是现代社会中“官吏对于国家，个人对于社会”的一种社会关系准则。并且，就“礼”、“乐”的关系讲，孔子的“礼”规范着“乐”；而王光祈的“礼”，只算是“乐”的附带品”。因此，王光祈的所谓“礼

乐”思想，只是借用了古人的思想资料，以其概念的外壳而加进了自己的认识内容和作了新的解释，其思想仍属于“少年中国”理想的范畴，并无任何封建复古的意义。从王光祈的音乐理想看，他主张用西洋科学的研究办法，整理、创造新的民族音乐以适应时代潮流，有着“参加世界音乐之林，与西洋音乐成一个对立形势”[29]的远大抱负。从他的音乐实践看，不管是研究古代音乐文化遗产、或作中西音乐的比较研究等等具体努力，都能说明他并不是复古的，这也是由他本人的音乐实践活动与成就所证实的。另外，从思想史发展的角度看，后人借用前人的思想资料加以改造，甚至赋予新的思想内容，是个基本规律。因为，人们总是在前人的成就基础上发展自已的认识的。而一个民族的思想史，更是在其长期发展中形成某些具民族传统特色的思维形式，并给以不断发展。近代史上如蔡元培甚至说社会主义是中国古已有之的东西，认为儒家讲的“人不独亲其亲，不独子其子。使老有所终、壮有所用、幼有所长；矜寡孤独废疾者皆有所养”，就是“各尽所能，各取所需”[30]的意义。肖友梅也谈到“音乐是由感情构成的艺术，假如没有“礼”来节制它，就很容易出轨的。所以自古提倡音乐的，必定把‘礼’一齐并举他还特别提到：“关于礼乐并重的理由，可参看礼记内的乐记篇。”[31]这些都表明他们也是借用古人的思想资料来阐述今人的认识的。据此，当然不能把这些也说成是封建复古主义的。

最后，有必要指出，区别了王光祈所提倡的“礼乐”与孔子“礼乐”思想的不同，并不是否认王光祈“礼乐”思想与儒家传统“礼乐”思想的联系。例如，在强调音乐的社会教化作用上，王光祈正是继承和发扬了民族传统审美意识中应给予肯定的成份。

这也恰恰说明，王光祈对传统“礼乐”思想是既有改造，也有继承，其目的是立足于现实，而不是重复古人的遗训。

五、王光祈的音乐美学思想

王光祈的音乐理想，是建立民族性的国乐。其具体实施的方法，就是将作为中华民族特性的“谐和态度”与淘冶人心的谐和音乐结合起来。王光祈认为，只要持着和谐的精神，对己，是身心的谐和；对自然，便向自然谐和，对着其他人类，便与其他人类谐和，而“所有我们人类自私自利明争暗夺的习性”，就都能被这谐和的态度“软化起来”。㉜由此看来，在王光祈那里，音乐自身的谐和作用与作为民族特性的谐和态度两者的统一，便构成他对理想的音乐美的认识。而这种谐和的精神与谐和的音乐的统一，也构成了他所钟情向往的最美的音乐境界。他曾这样热情歌颂道：

“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律。使中国人固有之音乐血液，从新沸腾，吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于中国音乐之业，盖亦犹昔日少年意大利党人之歌但丁之诗，壮罗马之美而已。”㉝

从这里我们可以看出，王光祈理想中的音乐美，是有具体的社会内容，即与其“少年中国”的理想联系在一起。当然，这里反映的与其说是王光祈对现实音乐美的追求，还不如说是他对理想音乐美的憧憬，更多地具有诗人热情的气质。在这段文字中，王光祈先直抒其胸怀，赋予其理想的音乐以灿烂的气势；继而以昆仑之巍峨起兴，表露他期望于中华民族音乐精神重新发扬光大的理想；他又以“少年意大利党人”在资产阶级革命中的壮美音

乐比喻他追求的“少年中国”理想的音乐之业。在这一理想境界中，王光祈把音乐的谐和精神，视为民族性国乐的灵魂；把音乐自身的谐和作用，看成陶冶人的性情的手段由此便构成了他对理想中音乐美的认识。

关于王光祈对理想中音乐美的认识与民族性国乐创作的关系，就象他在评述国歌的具体创作时提出的，认为国歌要“雅俗共赏，情智兼包”，其中“音乐及文学是属于情的方面，”“政治理想等等又属于智的方面”，照他本人的说法，即是“把‘感情’和‘理智’融合一炉”，达到“情”与“理”的统一。王光祈还进一步指出，就国歌词意论，“必须能表出“民族特性，与‘共同理想’”，就国歌音乐论，“调子织组必须合乎国民口味”，[34]亦是指音乐音调的民族性、民众化。这里所体现的，仍然是他对音乐的谐和精神与谐和音调的统一的审美认识，而其社会的审美价值就在于“激动国民感情，促进国民意识”。[35]

关于音乐审美的民族特性，王光祈所依据的是“各民族之生活习惯，思想信仰，即各有不同。其所表现于音乐之中者，亦复因而互异”这样一种带有反映论因素的认识倾向。就音乐审美特性而言，他比较欧洲音乐与中国音乐的不同审美特点，认为“西洋习惯性豪阔，故其发为音乐也，亦极壮观优美”，“西洋人性喜战斗，……颇多赞美战争之作，其在音乐中，虽不如图画诗歌之直接描写战争，然以好战民族发为声调，自多激昂雄健之音”。他认为：“东方人恬淡而多情故其发为音乐也，颇尚清逸缠绵。”“中国人生性温厚，其发为音乐也，类皆柔需祥和，令人闻之，立生息戈之意”。[36]这里的论述，虽然有简单、偏颇之处，但是，他提出西方美学中“壮美”，“优美”之审美范畴与

中国美学中"恬淡"、清逸"之审美范畴的对比，较早地开始了这种东西方审美特征上的比较研究，仍是有一定意义的。

王光祈在其博士论文《论中国古典歌剧》中，也接触到戏曲音乐美学中的一些问题。例如他把中国古典戏曲音乐称为"声韵音乐"，即把"音乐建立在唱词的声韵之上"视为其特点。他的根据是，"因为中国歌曲由于其单个字的声调就足以表现出一种旋律线的形式"。并且，他还结合曲调与语言四声的关系去阐述了这一认识。王光祈从音乐音调与语言声调的关系这一角度，试图说明中国戏曲音乐美学的某些特点，主要是从中国传统戏曲音乐与西方歌剧音乐的比较中得出的结论。当然，就戏曲音乐的创作讲，它并非是"只需将歌词的自然韵律写进乐谱里就行了，"它除了语言韵律的问题，还有音乐音调自身发展规律的问题。就此看，"声韵音乐"这一概念尽管在比较的意义上有一定的说明作用，但若以此来说明戏曲音乐的全部特征，是不恰当的。在这点上，王光祈也是有所认识的。列如，他以昆曲《长生殿》的音乐为例，说明"从音乐上说，旋律的创作……指的不仅考虑到唱词的语音，也考虑到它的内容"，即"准确地谱写了与这种情绪（文中指扬贵妃的疑虑情绪——注）相符的乐曲"。这说明，在戏曲音乐的词曲关系上，王光祈还是尊重音乐自身的创作规律，即把握了音乐作曲创作的本质在于把握和表现具一定思想情感的人物的情绪这一基本规律。这些可说明，王光祈较早地对我国戏曲音乐美学问题作了一些有意义的探索，这也是他多年来研究戏曲音乐的成果之一。

结 语

王光祈从五四时期的社会活动家转向音乐学的研究，成为我国近代第一位卓有成就的音乐学家。在思想上，对王光祈行动起指导作用的，正是其终身坚信不移的“少年中国”理想，它具有空想社会主义的基本思想特征。从他的社会活动看，尽管其改良活动无可避免地失败了，但他并未躲进“象牙塔”，走上为艺术而艺术的道路，而是仍然寻找社会改革的道路，这正反映了五四时期进步知识分子富有强烈的社会责任感的积极进取精神。王光祈一生的社会活动（包括其后半生倾注全力的音乐实践活动），证实他不愧为是反帝反封建的资产阶级民主革命行列中的进步人物之一。从他的音乐研究看，他为了实现建立民族性国乐的音乐理想，付出了全部心血和努力。特别是他对古代音乐史、古代乐律学及东西方音乐比较的研究，甚至包括对建立民族性国乐的种种具体想法，都是怀着一种严谨的学者治学精神，以非常认真、科学的态度去对待，这也使得他在这方面的认识，要比同时代的音乐家深入得多。因此，对于王光祈音乐研究中取得的成就，我们应当给予充分的肯定。当然，正象我们前面已分析到的，王光祈的音乐思想由于受到“少年中国”理想及其空想社会主义思想的局限与制约，因而在某些方面表现了内在的矛盾性。例如，他强调音乐的社会作用，积极提倡建立民族性国乐，希望复兴中华民族的音乐文化并在实际研究中取得了重要的成绩，有其积极意义的一面；但是，他终究是以空想社会主义的改良活动来代替社会的变革，过份夸大了音乐对人心的作用，企图由改变人心来达到改造社会的目的，表明了其空想社会主义思想是建立在唯心主义

基础上的。另外，从王光祈的社会政治思想看，这种矛盾性也相当突出。例如，对于旧中国军阀的黑暗统治与帝国主义列强对中国的侵略，他是持有激烈的抗争态度的，他在“少年中国学会”中提倡“奋斗”精神也是积极进取的；但是他囿于空想社会主义的局限，企图以社会文化改革代替政治改革，幻想以“谐和”精神来感化人心，改革社会，以致后来对国内革命形势的发展认识不清而说了错话。当然，就造成这种思想的原因讲，是由于他一方面对当时黑暗政治非常不满，一方面却又看不到领导社会革命的物质力量，即由马克思主义思想武装的中国无产阶级及其政党——中国共产党，因而只能强调主观意志的作用，寄希望于由改造人心来改造社会。不过，也应看到，王光祈后期在对待帝国主义侵略的态度上，亦是主张“彼以‘武备势力’侵来，我亦只能以‘武备势力’相抗”九·一八事变后，他花了相当精力译著《国防丛书》五本，交付国内出版，直接为抗战服务。这同他曾提出以“谐和态度”来软化“征服态度”的思想相比，是前进了一大步。这与其爱国主义思想是一致的。总之，我们在评价王光祈时所遇到的问题的复杂性，从某种角度讲，正是王光祈所处时代复杂性的反映。因此，对王光祈的全面评价，需要深入把握往五四时期到三十年代的动荡局势，对他的历史发展从各个方面作深入的研究、分析，然后才能得出比较公允的，准确的结论。我们相信，总结王光祈的音乐思想及其音乐学研究成果，对于我们今天发展社会主义音乐文化事业，是会起到借鉴和促进的作用的。

一九八四年五月

北 京

注：

①岸边成雄《比较音乐学的业绩与方法》

②《中国音乐史》自序

③《少年中国学会会务报告》第三期

④《少年中国》一卷一期，《本会通告》

⑤《少年中国学会规约》

⑥《本会征求会员之标准》

⑦⑧《致少年中国学会同志书》，载《王光祈旅德存稿》。

⑨周太玄《关于参加发起少年中国学会的回忆》

⑩《工读互助团》

⑪《少年中国运动》序言

⑫⑬⑭⑮⑯⑲⑳㉕㉘㉙㉜《欧洲音乐进化论》

⑱《翻译琴谱之研究》（一）导言

⑰㉔《德国人之音乐生活》（之一）

㉑㉗㉝《德国人之音乐生活》（之二）

㉒《动的训练》，载《王光祈旅德存稿》

㉓《'少年中国'之创造》，《少年中国》一卷二期。

㉖㉝《东西乐制之研究》自序

㉚蔡元培《克卡朴氏社会主义史序》

㉛肖友梅《为甚么音乐在中国不为一般人所重视》

㉞㉟《各国国歌之评述》，第一编。

（备注：未署名之书目均为王光祈文稿）

王光祈为什么要改学音乐？

中国音协四川分会 方惠生

四川音乐学院 朱　舟

五四时期重要的社会活动家王光祈（1892—1936），在几经人世沧桑之后，转而从事音乐研究，自1923年在德国正式改学音乐起，直至1936年病逝于波恩的十来年间，先后写出音乐专著和论文不下五十余种，中外刊行，影响深远，为开拓我国音乐理论学科，做出了不可磨灭的贡献。而王光祈也成为国际国内知名的音乐学家，至今为人们所称道。

王光祈为什么三十多岁了才改学音乐？是什么样的精神力量支持他如此奋发苦干？到底他致力于音乐事业的动机与目的是什么？这是值得我们探讨的一个课题。

人到中年才改学音乐，并把音乐当作毕生的事业，当然有其多方面的原因。王光祈幼小时候所受的环境熏陶，自然是一个重要的因素。这种熏陶，还不只是耳闻心领一些音乐调子，或是他自己也能吹箫弹琴，喜欢川剧围鼓之类的外表现象，而是包括着他的身世、家庭、与其所受的教育等诸方面的潜移默化的影响。人们知道，王光祈出身封建书香门第，承袭着祖辈的文化积累，虽然家道中落，境遇坎坷，但从启蒙起即能勤奋苦读，多读那些

千百年来流传下来的儒家经典，也就自然受到了儒家学说的洗礼，尤其是受到儒家学说中重要的组成部分——礼乐观的影响。他直言不讳地说，他“是孔子的信徒。”①又曾多次说过“孔子学说，是全部筑于音乐之上”②之类的话，足见儒家礼乐观在他思想上所占有的重要地位。这种传统的礼乐观念，可以说几乎贯穿着他的一生。

他在十六岁时，考入成都高等学堂附设的中学堂丙班，校长倡导新学，教师中也不乏社会名流。在同窗学友中，有许多都是思想活跃、爱做学问、关心天下大事的人。诸如李劼人、周太玄、魏时珍、郭沫若、曾琦、李璜、郭有守等，皆为他的至交。他们“颇有书生谈兵之习”③，议论古今，探索将来，各自都有理想和抱负。不久，辛亥革命爆发，青年的王光祈，又接受了资产阶级民主革命的进步思想，并受到蜀中俊杰邹容、彭家珍等革命先行者爱国民主精神的鼓舞，这在他原来的思想中又增添了不少新的成分。接着，他中学毕业，考入北京中国大学学习法律，读书愈多，见识更广。这时，他又结识了陈独秀、李大钊等先进知识分子，互为影响，而王光祈的思想也日渐成熟，他一面读书，一面接触社会生活。

环球起风雷，十月革命的炮声，给中国送来了马克思列宁主义。王光祈对于马克思学说是这样认识的：“觉得他在理论上的根据甚为圆满；但是他在实际上的效力究竟如何，我们总不十分清楚。直到我来欧洲以后，看见欧洲工业发达的情形，工人运动的状况，然后更觉得马克思学说亲切有味。”④这段话虽是在他赴欧后才说的，但仍不难看出，他对马克思列宁主义是能接受的，也是相信的，是以在马列主义刚刚传到我国时，即能和陈独

秀、李大钊等人在当时宣传革命的刊物《每周评论》上发表重要的政治文章，赞美十月社会主义革命。与此同时，他还与李大钊、周太玄、陈淯、张尚龄、雷宝菁、曾琦等发起组织旨在“振作少年精神，研究真实学术，发展社会事业，转移末世风气”⑤的社团“少年中国学会”，使一批思想敏锐的知识分子，在时代风云的吹卷下，积极投身到伟大的五四新文化运动和民主爱国的洪流中来。1919年7月1日，“少年中国学会”在北京正式成立，王光祈被选为主要负责人之一，他们赓即按照学会的纲领投身于社会改革的各种活动。

在此前后，正值旧民主主义革命向新民主主义革命过渡时期，反帝反封建和倡导宣传科学、民主的思想是这一时期新思想的热潮。王光祈在这段时间不断接触到多种多样的社会学说与新知识，而对他影响较深的，有圣西门、欧文、傅立叶的空想社会主义，克鲁泡特金的互助论及无政府主义，托尔斯泰的泛劳动主义，武者小路的新村主义等，但他同时也接触到一些马克思主义的理论。对于这么多样的主义、学说，究竟哪种好，哪种最合自己的国情，王光祈却似站在蛛网路口，找寻出处；又或准备将某些学说合并或改良修正，力图“创造一个适于中国之‘时与地’的主义。”⑥亦即他要根据他所认为的当时的国情，“创造一种基于农业的社会主义。”⑦于是，他不说空话，身体力行，以实干的精神，首先在北京办起了他们梦寐以求的乌托邦的最初的组织形式——“工读互助团”。其宗旨是“本互助的精神，实行半工半读。”⑧不分男女，均可入团。每日工作、学习、娱乐的时数都有规定，工作所得归团体公有，团员所必需的生活费用由团体供给，“总之工读互助团的理想，便是：‘人人作工，人人读

书，各尽所能，各取所需。”⑨甚至“我们以后的生活便是：‘日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食，帝力——政府——于我何有哉”⑩的样子。这真象一个没有压迫，没有剥削，只有幸福，只有美满的世外桃源，而能否行得通呢？经过几个月时间的检验，就已得到否定的回答，主观的动机与客观效果大相径庭，这便是王光祈所接受并在实践中碰壁的空想社会主义理想。

上段所述的这些，都是关于王光祈的一些思想、意识以及一些社会活动的经历，似乎与本文所要说的从事音乐事业没有什么直接的关系。其实，不但不是无关，而且正是由于有了这些挫折乃至从中取得的教训，再加之当时其他主、客观上的条件、因素，才使得他不得不改弦更张，转向艺术领域，开始对音乐理论进行研究。

在“工读互助团”解体后，刚成立不到一年的“少年中国学会”又逐渐分化，大家各有各的认识，各找各的主义。在思想倾向上有左的，也有右的；而王光祈则居乎其中，只在有些时候，喊“勿党同伐异。”⑪继而“少年中国学会”内部矛盾日渐加深，难以调和，他想避开冲突现场，认为“从政治方面去求中国社会的进步，是已经无望了，大都掉过头来，专向社会方面着手，因为社会是一切政治的本源，未有社会不良而政治能良的。”⑫同时，他又提出“在各种社会运动中，尤以文化运动为最重要；因为文化运动是一切社会运动的思想中枢，没有文化运动，便没有社会运动。”⑬而对于文化运动，他则主张要多搞陶铸感情、培养民族精神的艺术，如雕刻、绘画、音乐之类，“因民族精神一事，非片面的理智发达，或片面的物质美满，所能相助者；必须基于民族感情之文学艺术，或基于情智各半之哲学思

想，为之先导方可。”[14] 从以上情况看来，这些都属于“声音之道与政通”[15] 的意识，自应是促使他专门去从事音乐研究——但实际上也是社会政治活动的一个原因。

“直行终有路，何必计枯荣！”[16] 王光祈怀着忧国优民的心情出国去了。他要寻找新的理论，学习新的知识，竭力想从社会学方面去伸展他的抱负。赴德后，他始学政治经济，而众所周知，德国是一个音乐艺术极为发达的国家，国民“以至于非有音乐不能生活的境地”[17]，无论在表演、理论、教育等方面，既普及，又提高，知音懂乐之人随处可见。这些引人注目的事物，使他甚为感动，旋即以《德国人之音乐生活》为题，连续写了十篇通讯寄回祖国，在《申报》发表。也许就在这个时候，他已明确地产生了改学音乐的念头，因为他已肯定了音乐艺术所具有的社会性，要用音乐艺术来实现他那“少年中国”灿然涌现的愿望。

当然，凡重要的思想、行为的转变，并不是单一线条的。政治上的挫折，德国音乐环境的影响等，只不过是促使他改学音乐的一些客观原因。而这里需要强调提出的，是王光祈从小就在心头扎根的我们中华民族传统的礼乐观，在这一特定的时期和环境的刺激下，又被触动而爆发了。这种礼乐观对王光祈产生了莫大的感召力，而同时也应是他致力于音乐事业的精神支柱。

礼是道德，乐是艺术。礼乐之邦体现了我国五千年灿烂的文明；礼乐观念是我国人民世代承续的传统美德。王光祈所接受的礼乐观，更多的是我国传统道德观、艺术观中的精华部分。他在《音乐与人生》一文中，开宗明义地声称：“‘礼乐之邦’四字，是从前中国人用来表示自己文化所以别于其他野蛮民族的。”[18] 他更鲜明地指出：“礼乐不兴，则国必亡（古礼乐之不

适于今者，自当淘汰，然礼乐本意则千古不磨)。吾中华民族之精神，系基于礼乐。”[19] 由此可见，王光祈所讲的“礼”，即是他那颗热爱“少年中国”——振兴中华之心；他所说的乐，自然应是“乐者，德之华也”[20]（音乐是道德的花朵）的艺术；而这种具有新内涵的礼乐观以及礼乐二者相辅相成所产生的社会作用，他自然也是十分重视的。他又曾多次说过：“音乐为人类生活、思想、感情之表现。”[21]“音乐即是畅舒感情的唯一利器”[22]，“这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上”[23]等话，说明了他对音乐的本质和功能，都有明确的认识；甚至他还说过头了一点——也许是对人们的警句吧：“凡有了‘国乐’的民族，是永远不会亡的。因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使他奋兴起来；国家虽亡，我们亦可以凭着这个国乐使他复生转来。”[24] 从他的这些关于礼乐方面的意识来看，他之要在此时从事音乐的思想，已经是可见端倪的了。

还有，也是他非常愤慨的，由于旧中国社会的落后，“对于先民文化，不能发扬光大，反把一个‘礼乐之邦’，弄成一种‘无乐之国’。”[25] 岂止如此无声无息，竟连“时人关于中乐之著作，实以西儒所撰者，远较国人自著者为多，为精。”[26]那些“西洋‘汉学家’，对于吾国近时学人，类多轻视，谓其缺乏普通常识，不解治学方法；现在中国人已无自行整理国故之能力，须西洋学者出而代为整理，云云。”[27] 这简直是一种奇耻大辱，王光祈再也按捺不住了，他义正辞严地指出：“欲使中国人能自觉其为中华民族，则宜以音乐为前导。何则？盖中华民族者，系以音乐立国之民族也。”[28] 这些充满民族意识、民族尊严的言语，

发扬蹈厉，激起了千万黄帝子孙心弦的共鸣。他更抖擞精神，振臂高呼：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾。吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前。”㉙是的，就是因为这些缘故，王光祈“慨然有志于中国音乐之业！”㉚

写到这里，毋庸赘言，王光祈为什么要致力于音乐事业的动机和目的，已经是十分清楚的了。如果还要补充的话，那就是：无论他搞音乐也好，搞政治也好，其最终的愿望都是想实现“少年中国”，振兴中华。因之可以这样说，王光祈是一个有政治责任感的人，王光祈之所以要毅然从事音乐事业，其思想正是基于他的民族自豪精神和一颗热爱祖国的心。

1984.6.完稿

注

①王光祈《论中国古典歌剧·附录（二）：我的简历》。

②⑫⑬王光祈《欧洲音乐进化论·自序》。

③王光祈《旅德存稿·自序》。

④⑥⑦王光祈《读了社会主义者傅立叶学说后的感想》。

⑤参见《五四时期的社团（一）·少年中国学会·本会发起之旨趣及其经过情形》。

⑧⑨⑩王光祈《工读互助团》，原载《少年中国》一卷七期，1920年1月15日，见《五四时期的社团》（二）。

⑪王光祈《教育家对于中国现状应有之三大觉悟》。

⑭㉖㉗王光祈《中国音乐史·自序》。

⑮《乐记·乐本》。

⑯王光祈诗句，见《追悼王光祈先生专刊》，1936年4月19日，成都。

⑰王光祈《德国国民学校与唱歌·国民学校唱歌概论》。

⑱见《北新活页文选》第2259号，著作及印刷时间不详。

⑲王光祈《德国人之音乐生活·德国音乐与中国》。

⑳《乐记·乐言》。

㉑王光祈《东方民族之音乐·概论》。

㉒㉔王光祈《欧洲音乐进化论·欧洲音乐进化概观与中国国乐创造问题》。

㉓㉕王光祈《欧洲音乐进化论·著书人的最后目的》。

㉘㉙㉚王光祈《东西乐制之研究·自序》。

王光祈的音乐史学方法和学风

中国音乐学院 冯文慈

我国近代音乐学的开拓者王光祈(1892—1936)，其学术成就主要是他在德国完成的二十种左右的音乐学专著，其中1931年完成、1934年出版、以古代音乐为主的《中国音乐史》占有重要地位。王光祈是进行了若干专题研究之后，才动手撰写《中国音乐史》的。他在1924年完成的《东西乐制之研究》和次年完成的《东方民族之音乐》也甚为重要，它们同中国音乐史的关系相当密切。本文拟就其中国音乐史的治学方法和学风方面，谈谈对于今天的启示。在论述正题之前，先简要说明一下以下三个问题：王光祈为什么要研究中国音乐史，他是不是个孔门的复古派，以及对他重新评价的必要性。

五四时期，风雨飘摇中的祖国好象即将度过慢长的黑夜，开始看见了曙光。一批爱国青年，为了挽救祖国的危亡，大声疾呼，提出了各式各样改造社会的途径和方案。这一时期的王光祈，风姿奕奕，血气过人。他一方面以文笔积极投入五四运动，另一方面又于1919年7月举起了“少年中国学会”的旗帜，随后又组织起“工读互助团”这种带有空想社会主义性质的小团体。王光祈，不愧是五四时期爱国主义先驱者之一。

飞速的历史车轮，检验着各种组织派别、各种人物的观点和

主张。本来在思想倾向和政治主张方面就并不一致的“少年中国学会”分化了，“工读互助团”也解体了。1920年，王光祈离国赴德，从1923年起专攻音乐，直到1936年逝世，在音乐学领域取得了卓越的成就。

王光祈到德国以后，鉴于国内空想社会主义试验活动的失败，便转向音乐学研究。他认为，要想复兴中华民族，必先改造人心，而改造人心，又非用孔子的礼乐精神——和谐主义不可。（《欧洲音乐进化论》自序）具体说来，他希望中国音乐史的研究有助于创造充满和谐精神和民族性的“国乐”。王光祈正是为了达到这一目标，以实现“少年中国”的理想，才奋力研究中国音乐史的。这样，王光祈的空想社会主义理想，在思想上就点染上了儒学色彩，政治上又通向了回避阶级斗争的改良主义之路。无可讳言，王光祈没有能够跟上时代前进的步伐，历史唯心论绊住了他的腿脚。

但是，历史人物的功过常常是复杂的，言和行的关系也常常是复杂的。处于历史转折时期的王光祈，也表现出这种复杂性。王光祈曾自称是“孔子的信徒”。（《论中国古典歌剧》中译文，附录二）他在出国后的论著中，又曾表示十分赞同孔子的礼乐思想。那么，他是不是个孔门的复古派？他的这种言论和他的音乐学实践总体又是一种什么样的关系？古语有云：“听其言而观其行。”——一个人的实践是检验其言论的尺子。这里想指出的，不是言行不一的伪善，而是那种实践的客观意义高于主观认识水平的历史现象。而且，还有一层，语言虽说是思想的直接现实，但是由于语汇具有相当稳定的继承性，相同的语汇外壳往往又可以表达着内涵相异的概念。孔子的礼乐观，对于王光祈来

说，不过象是他幻想中的一顶皇冠。在理论上，他把孔子的礼乐观重新加以解释，认为礼从属于乐，并且乐的实质又是所谓"谐和精神"。同时在实践上，他并未因此就固守那些据说是尚能代表孔子礼乐精神的《中和韶乐》之类，他也没有因此就宣扬历史上不乏先例的"闭关复古，盲目排外"的主张。相反，在五四新文化运动倡导的科学精神的鼓舞下，为了振奋中华民族，他在实践上努力吸收欧洲音乐学特别是比较音乐学的先进成果，以它作为工具，悉心地整理祖国音乐文化遗产，使之重放光辉。他的音乐学研究实践，为传统音乐理论这所虽有宝藏却闭塞沉闷的宫殿，打开了门窗，送进了一股清新的空气。这样，就使得他的音乐学论著水平，大大超过了清末以来伴随学堂乐歌输入的欧洲一般音乐理论知识，也超过了他的同代人在这一方面的贡献。他的音乐学著述实践，实际上是五四时期民主、科学进步潮流的一个组成部分，而不是复古主义逆流的组成部分。当我们今天为振兴中华而回顾祖国音乐文化遗产时，就尤其会想到王光祈的业绩。

王光祈去世后，直到建国前，那是一个遍地烽烟、戎马倥偬的年代。他积劳成疾，不幸早逝，虽然引起故人们的悲伤和惋惜，然而在学术贡献方面却是知音不多。总的看，这一时期在学术上对王光祈的评价不但寥寥，而且往往缺乏应有的深度。建国后直到十年动乱前，有些论著和教材对他做了有益的学术评价，但由于历史的原因，思路上的偏颇又常常造成政治上对他的苛求，因而冲淡了学术上对他的肯定。这种影响甚至绵延至今。我们今天既不赞成对王光祈本身的苛求，也不必对于历史造成的偏颇求全责备。至于十年动乱中对于王光祈的全盘否定，乃是荒谬地全盘否定历史文化遗产的一部分，众所周知，不必赘述。总之，

对于王光祈这位历史人物，今天仍需要我们为他擦拭历史的灰尘，重新认识。近三四年来业已开始的对王光祈的重新评价，以及这次王光祈研究学术讨论会，正体现了这种“拨乱反正”的历史要求。

王光祈是三十岁余才开始专攻音乐学的，而不到44岁就不幸赍志而没。他在如此短暂的一生里，音乐学著作迭出，虽然和他深厚的古今中外文化素养有关，也和他锲而不舍的治学毅力有关，但是治学方法和与之相联系的学风的因素，也是他取得成就十分重要的原因。这里，仅从这一方面在中国音乐史领域的体现，谈谈自己肤浅的认识。

一、王光祈是从世界音乐史、文化史乃至史前史的广阔视野，在进化中来观察中国音乐史的，在比较中来观察中国音乐史的。

王光祈严格地区分了传说和史实的界限，这就拨开了过去旧史学中常常弥漫着的传说与史实不分的复古迷雾。例如，他不相信音乐起源于“伏羲女娲之荒唐故事”（《西洋音乐史纲要》卷上第4页）；他也不相信受黄帝之命造律的伶伦，“听凤凰之鸣”，一次完成十二律之举。他提出由五律增为六律、七律以至十二律之说。（《中国音乐史》上册第7页、第9页。以下引用本书只注册、页。）又如《尚书·益稷》中关于“击石拊石，百兽率舞”的记载，向来为儒学所津津乐道，用它来作为赞颂“唐虞盛世”的根据，而王光祈从史前史的科学知识判断，这一记载倒是带有“几分‘石器时代’人类的本色”。（上册第6页）这样就揭示了这条传说色彩的史料的合理内涵。据我了解，王光祈是做出这项科学解释的第一人。

王光祈对待历史文献的态度是严肃的，方法是科学的，严格的。是重要史实，就承认；该批判，再批判。不因其在今天看来荒谬而认为不屑一提，或马虎了事。例如，他一方面承认“初民思想，不能超出阴阳五行等迷信”“是一种事实”，同时又严格地批判了把律学附会阴阳五行的历史现象。（上册第7页）

上述的某些论点，在我们今天可能是人所熟知，众所公认，但在30年代王光祈立说之始、却是颇需要一些胆识。把他的这些论点放在我国近代音乐史学史的河流中做些比较，就不难了解这一点。

王光祈所处的时代，我国有些学者唯西方马首是瞻，人步已步，人趋已趋。王光祈虽身在西方受业，却能独立思考，当从则从，当弃则弃。例如，他批驳了西方学者所说的“中国乐制，系从希腊学来”这种影响相当广泛的看法。他在一定条件下提到过“文化一元论”，但却并不是无条件地崇奉这种学说或是“欧洲音乐文化中心论”。（上册第9页、第5页）他在《东方民族之音乐》中提到的世界三大乐系——中国乐系、希腊乐系、波斯阿拉伯乐系，就是明证。王光祈着眼于世界音乐历史发展在乐制方面形成的特点，指出了这一基本上符合历史和现实的乐系划分，不仅对于当时我国乃至东方的比较音乐学的发展起着推动作用，而且在今天民族音乐学的研究方面，仍然有着重要的学术价值。同时，它在增强民族音乐文化自信心，扫除对西方音乐文化卑躬屈膝的心理方面，也有着筚路蓝缕的功绩。

二、王光祈吸收了欧洲律学研究的科学成果，整理、解释我国丰富的律学遗产，使之重放光辉。在律学的根据方面，王光祈认为“实物”重于“典籍”，“典籍”又重于“类推”。这个精

辟的见解，一再为我国近年来出土的古代音乐文物所证实。

王光祈以其丰富的古代文献知识，系统地检阅了我国有关律制的典籍。例如，他把到东汉为止的早期律制记载，加以先后排比，校勘，重新以近代方法计算，分析，然后才得出“十二律相生之法其时代愈后者，其解释亦愈为明瞭详确”的结论。（上册第33页）他为科学地系统地整理我国丰富的律学遗产开辟了途径。他首次介绍了日本学者田边尚雄、德国学者H.里曼和英国学者A.J.埃里斯的三种不同的音程值计算法。他论述了管律、弦律的原则不同（上册第40页），以及管长的“改正原则”（上册第49页），等等。

王光祈十分重视律学研究中的实验方法，这一点对于我国律学研究后来的发展有着良好影响。在对待十二平均律和非十二平均律的利弊方面，王光祈也做了历史的、比较中肯的分析，迥然不同于那种片面强调十二平均律的长处，甚至认为只有十二平均律才所谓“科学”的肤浅之见。（上册第99页）这一点在今天仍未失其现实意义。

有一种意见认为，律学部分在王光祈的《中国音乐史》中所占比例太大，他的叙述不过是从历史中拣取糟粕。这是一种不符合实际、不公允的看法。本来，作为探讨音乐思维基础的乐学、律学，在音乐史中受到重视，是无可非议的；比例大了些，也并非是什么原则问题。比例和体例方面值得探讨之处，要从当时整个中国音乐史学的发展状况和王光祈所处条件两方面分析其局限性。从历史的观点来看待这种历史现象，是不宜对王光祈呵责相求的。从王光祈整理我国乐学律学遗产来说，可以肯定，是功不可没的。

三、对于历史文献中难解之迷，王光祈是一个勇于并善于发挥探索性思维的学者。在我国古代音乐史领域里，有些关于乐学的文献记载相当重要，但或由于语焉不详，或由于时过境迁，或由于曾经他人转述，或由于有关记载散佚等等原因，所以理解起来十分困难。王光祈在态度上没有回避这些困难，而是正视它们，不避艰苦，不怕失误，在方法上则是发挥探索性思维的积极作用，提出假说，其中也包括了借助于比较音乐学的方法。今举出以下七项为例：

1.对《国语·周语下》里伶州鸠关于"金尚羽"等语的解释，王光祈提出："只'宫角羽'三音，系有一定"的假想。（上册第18页）这在今天已经可以从西周"中义钟"、"柞钟"等等编钟（多八件一套）得到例证。黄翔鹏同志曾对西周编钟的音程构成特点论述说："到目前为止，所有已知测音资料的西周钟，毫无例外地都和上列两例（指"中义钟"、"柞钟"——引者注）相同：以最大的第一、第二两钟构成羽——宫关系，其后则按每两钟一组构成角——羽关系成八度地向上翻。"（《音乐论丛》③〔1980。1。〕，第128页）王光祈当时根本不可能了解到几十年后出土编钟的测音结果，但是探索性思维的力量使他提出了有意义的假设。

2.对于《左传》、《孟子》和《尚书》等所载"六律"，提出是六声音阶的解释。（上册第19页）

3.对于《战国策》中"引商刻羽，杂以清角流徵"的记载，提出是高半音的解释。（上册第22页）

4.对于《史记·刺客列传》中"变徵之声"、"羽声"的记载，提出是调式的解释。（上册第104页）

5.对于《隋书·音乐志中》所载苏祗婆胡琵琶乐制，结合阿拉伯琵琶乐制提出了解释（上册第109页）；并对我国某种音阶中存在着的3/4音，提出源出波斯阿拉伯乐系的理论上的解释。（《东方民族之音乐》上编（一）

6.对于《宋史·乐志》所载蔡元定燕乐七声高下作出了解释，提出了"四变"指古律仲吕、"七闰"指古律无射的解释（上册第122—127页）。王光祈说，他在探求过程中"固亦尝费去无限脑力也。"这会是真实的，是令人悲摧动容的肺腑之言。他又指出，姜夔将燕乐之宫调式呼为雅乐之商调式，乃"不过在'燕乐身上'穿以一件'雅乐衣裳'而已"（上册第158页）。这种不为表面现象所惑、区别名实的方法，今后仍然将会对众说纷纭的历史宫调问题，不断产生新的启示。

7.对北宋沈括关于"偏杀"、"侧杀"、"寄杀"、"元杀"的叙述作出了解释。（上册第168页）

以上所举七例探索性解释，大多为王光祈首次提出。我理解，这其中特别是关于苏祗婆胡琵琶乐制、3/4音的来源和蔡元定燕乐七声高下三项探索，对于揭明我国乐制、律制发展历史上的一些关键问题，具有十分重大的意义。王光祈的这些看法，固然今天也难以确认均无讹误，这些乐学律学方面尖端性难题今天仍在进行着不同理解的探讨，但是王光祈这种勇于提出创见的精神无疑是值得肯定的，其探索性思维方法也无疑是值得我们学习的。我赞成这样的说法：假如一个学者提出了十个创见，哪怕只有三个被实践证明为正确，就会推动我们的学术水平提高；其余的七个难以结论，不完全对，甚至错了，也可以再由他人来继续完成或纠正。这样，总要比回避困难或不担风险的十个平庸之

见好得多。

我以为，我们应该深刻体会，王光祈在生前运用上述一些治史方法，不仅自己首先要进行艰苦的学习，而且还要在思想上经历许多克服传统旧法的艰辛。他的学风就是在这一过程中逐步形成的。正如他的自述自画，他是个“笨”人，是个“不识时务”的人，他的学术研究“不问其‘烫手’与否”，而是“以九牛二虎之力从事”，“焦头烂额，死而无悔”。（《西洋音乐史纲要》“提纲挈领”）王光祈早年在其《夔州杂诗》中曾经写道：“直行终有路，何必计枯荣！”正是这种“直行”的一派正气，贯彻在他一生的学术研究中，至今仍然使我们仰慕不已！

王光祈曾说：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾，吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前。”（《东西乐制之研究》自序）今天，祖国的河山光辉壮丽，人民的步伐雄健豪迈，自然并非是经历了王光祈所梦想的“少年中国”的途径实现的，但是他的爱国主义热忱，他的严肃的学风，他的科学而富于探索性的方法，仍然会给予我们许多有益的启示。

历史上任何先进的人物都不免其历史的局限性，王光祈自然也不例外。从音乐学方面来说，造成其局限的最大原因则是对于民族民间音乐的实际缺乏广阔的了解。这种广阔的了解，对于五四时期到三十年代从事音乐学的知识分子来说，既或是未离乡土，也是相当难以办到的事；对于一个在异国成熟而又一贯努力关注民族音乐实际的音乐学家，我们就更不应该苛求。作为音乐史家的王光祈，曾把这一学科的水平提到一个新阶段。他十分重视音乐史中的进化现象，在思想上却并没有达到唯物史观的高

度。但是由于他具有音乐艺术是人类生活的表现，并和经济、政治、哲学、宗教以及其它姐妹文艺密切相关这样一种朴素的直观的唯物论观点，同时又具有相当丰富的历史学、史前学、哲学、物理学、文化艺术史等等学科的知识，这样就有助于他克服缺乏唯物史观的弱点，在中国音乐史学领域取得了历史性的卓越成就，给我们留下了具有深刻启示力量的论著遗产。

（1984年6月修改稿）

试评王光祈关于音乐本质和社会功能的论述

四川音乐学院 韩立文 毕 兴

近若干年来，在欧洲兴起了一门新的学科，即音乐社会学。它是从社会学角度，采用社会学的方法，研究音乐现象同其他社会现象的关系，探讨音乐家及其作品同社会历史状况的有机联系等等。音乐社会学家认为，音乐是一门社会性的艺术，具有感人的社会功能，是社会交往的有力工具，它对广大听众能够产生巨大的、直接的心理上和感情上的影响。

我国现代音乐史上，在欧洲获得博士学位的著名音乐学家王光祈（1892—1936），也是一位在音乐社会学这一新的学科领域中努力进行探索性开拓工作的理论家。王光祈在其音乐论著中，十分注重音乐在社会生活中的地位和作用。在他的有关论述中，尽管还掺杂着一些唯心史观的错误，但确实存在着不少深刻的认识和精辟的见解，值得我们总结和借鉴。

一、注重将音乐放在"整个的时代背景"中去研究

王光祈首先强调音乐是"人类生活的表现"①是"社会生活的反映"。②肯定了音乐来源于人类社会生活，是客观现实的反

映这样一个根本道理。当时，对于这样一个涉及音乐本质的重要问题，曾出现过各种相反的议论。这些议论的基本共同点，即脱离了人们的社会实践，否认人类社会生活是音乐的源泉。在西欧颇有影响的十九世纪德国哲学家叔本华认为："音乐是跟有形世界完全独立的，完全无视有形世界的，即使没有世界也能够在某一形式上存在，这是别种艺术所不及的地方"。③奥国音乐美学家汉斯立克也说过："音乐的内容——即运动着的形式"。④他们认为音乐与客观存在的实际生活没有关联，音乐的内容就是音乐本身，从而否定音乐的社会内容和社会作用。在我国也有一些音乐家曾认为音乐是与人类生活无关的抽象而神秘的东西。他们宣扬什么"音乐的本质是抽象的几个音，根本不描写事象"；"真正艺术启示我们的，决不是我们所生活着的现实世界"以至公然宣称"音乐是上界的语言"等等，否认音乐的社会性，把它说成是与世脱离的独立自在的孤立现象。这些说法，正是直接宣扬了来自欧洲的资产阶级唯心主义美学观点，显然是错误的。

王光祈虽然长期旅居欧洲，却并未受到上述错误观点的直接影响，也没有附和他在国内的某些同行，而始终坚持认为音乐来源于人类社会生活。因此，他"对于其他一切喜引亚当爱娃或伏羲女娲之荒唐故事，以证明音乐起源者，均在根本反对之列。"⑤正因为具有这样的唯物主义观点，才使得他有可能探索到正确认识某些音乐现象的途径。

王光祈认为音乐并非独立于人类生活之外的超社会的现象，而是社会生活的反映，是"人类生活、思想、感情之表现"。⑥因此，他认为："音乐这东西，不如其他洋货，可以随便取用。……因为，音乐是人类生活的表现，东西民族的思想、行为，感

情，习惯，既各有不同，其所表现于音乐的，亦当然彼此互异。”⑦他认为外来的西洋音乐，只是反映了欧美人的生活，而不能表现我们民族的特征。音乐是一门社会性的艺术，要研究音乐在社会生活中的地位，对各种音乐现象作出正确解释，则必须弄清音乐与社会经济（经济基础）以及音乐与哲学、政治、宗教、美术（上层建筑）等之间的关系。事实上，任何时代的艺术，都不是与社会无关的个人事业，它是社会关系的一部分。所以，王光祈反对那种“只在音乐材料之中找生活”的音乐史学家。他说：“音乐为一民族、一时代思想之表现；倘若对于该民族该时代音乐以外之各种思潮，不能尽量了解，则对该民族该时代之音乐，亦不能尽量领悟。因之，研究音乐历史的人，必须同时注意其他各种历史。”⑧王光祈指出，在国外的音乐学者中，对于哲学、文学、绘画、建筑等等思潮与音乐作品之密切关系，虽早已有人论及，但能将“整个的时代背景”⑨应用于音乐研究，或从一个时代所铸成之“整个人生”⑩以观察音乐作品的，则不多见。因此，他主张必须学习西洋音乐史学的科学研究方法，即从社会学角度，采用社会学的方法，“先研究当时政治、宗教、风俗情形，哲学美术思潮，社会经济组织，等等”⑪，从而洞悉音乐作品产生的原因。

王光祈还指出，我国音乐史一类书籍，虽尚未有精善之作，但就历代论诗、论文、论画之书而言，却无不夸大“伟大作家”的个人作用。言诗则举李（太白）杜（工部），言文则举韩（昌黎）柳（子厚），言山水则举李（思训）王（右丞），仿佛“所有一切庄严灿烂世界，皆由此二三天才凭空创造出来的”，⑫而对于社会时代背景以及“无名英雄”，却“极少注意”。他认为，

一代音乐的盛衰，决非少数几个“伟大作家”或“天生圣人”所凭空创造，而“皆系由于当时环境使然；为此环境所支配所造成之人材，原不只几个‘有名作家’，实有许多‘无名英雄’奋斗其间，换言之，‘伟大作家’实受了当世潮流与同时人物之影响，所以有此成绩”。⑬明确地反对了唯心主义的“英雄史观”。

王光祈在自己的音乐史论研究实践中，就是运用这一基本观点和采取这一严谨的治学方法，来对音乐现象同其他社会现象的关系，音乐家及其作品同社会历史状况的有机联系进行研究，以探讨音乐的社会本质。在他的许多音乐著作中，特别注意介绍德国和欧洲其他国家的社会实际状况和人民的音乐生活情况。如《德国人之音乐生活》、《德国国民学校与唱歌》、《德国音乐教育》、《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐史纲要》、《音乐与时代精神》等论著就是突出的例子。他在《西洋音乐史纲要》一书的绪言中，强调指出必须学习研究与音乐史有关的各种学术，如美学、物理学、生物学、心理学、文字学、美术史、文化史、政治史、宗教史、哲学史、演奏技能、普通音乐常识（和声、对位）等等。否则，治学天地窄狭，视野不广，难以“贯一融通”。王光祈十分注意音乐与其他意识形态和学科之间的相互联系和影响。他的一些著作，并不在注意于个别音乐家个人经历与成就的介绍，而是以论述不同时期的西欧各国社会音乐生活和音乐思潮为主，同时涉及政治形势、社会风尚、宗教和一般文化艺术思潮对音乐发展的影响，从而给我们展示出不同历史时期的音乐变化、发展的概貌。

王光祈注重把音乐艺术当作一种社会现象（社会意识形态），

并将它放在整个社会历史时代中去进行考察研究。能努力做到这样来探讨音乐的本质，研究音乐在社会中的地位问题，这在二三十年代的当时说来，确属难能可贵。

二、为振兴中华，高度重视音乐的社会作用

音乐既然是人类社会生活的反映，那末，它对人类社会生活起着什么作用？我们如何来看待音乐的社会功能和社会价值？

王光祈在肯定音乐艺术是“人类生活的表现”，是社会事业的一部分，与其他社会现象互相联系又相互影响的同时，还强调音乐对于人类社会生活的发展，具有重要的社会作用。

在处于落后的半封建半殖民地的旧中国，统治阶级不知音乐为何物。他们视音乐为“末技小道，不能修洋房，造汽车者”；对“涵养兴趣”（指美育）的训练“视若等闲”；或斥之为“无用之学”。以至国内一部分教育家也对音乐这门艺术“根本不甚承认”。因此，艺术（包括音乐）之价值，则“有如四川之辣椒，山东之大蒜，只让一般生有特癖之人去吃罢了！”⑭当时的音乐界，多数人也是照搬西方资产阶级那一套，认为有一种没有任何社会目的的音乐，它们只为人们提供纯美学的享受。正如叔本华所说的那样：悲苦的人生，唯有陶醉于艺术(尤其是音乐)，才能得到暂时解脱。他们也只是泛论音乐的“陶养感情”作用，宣扬音乐的“超越性”、“普遍性”等等，主张以音乐来遣兴抒怀与怡情养性。

在王光祈看来，音乐艺术并非可有可无的“四川辣椒”、“山东大蒜”之类的东西，也不只是美的享受。他认为，音乐是“最足引起‘民族自觉’之心”，具有“陶铸‘民族独立思想’

之功”[15]的艺术。他指出：音乐的任务就在于“将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上”。[16]他反对音乐仅供“怡情遣性”以至成为纯粹的娱乐品。他说：“音乐之功用，不是拿来悦耳愉心，而在引导民众思想向上”。[17]所以，他认为那些缠绵悱恻的靡靡之音，那些“迎合堕落社会心理的音乐”均不能称为“国乐”。

王光祈在其论著中谈到音乐艺术的社会功能时，始终是把政治性功能放在首位。他高度重视音乐艺术的政治道德教育作用，强调“音乐化人”“寓教于乐”。他明确宣称自己转而从事音乐事业，目的乃在于“欲藉此以唤醒‘中华民族本性’，为抵抗外国文化侵略之工具”。[18]他还热情洋溢地说：“吾将登昆崙之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾。吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于音乐之业”。[19]王光祈希图通过音乐，唤起民众“引起民族自觉之心”，以同心合力去实现“少年中国”之理想。他正是以此“爱国之心”，抱着“焦头烂额死而无悔”的决心去从事音乐研究。

王光祈在强调音乐的政治道德教育作用的同时，并不排斥音乐的审美性功能。他深知音乐艺术的审美怡情作用（包括自娱与娱人，自我美育与对人美育的作用）。他说：“我们若欲发泄心中一切哀乐情感，最淋漓尽致的，莫如‘唱歌’”。[20]他认为：“音乐之中含有‘美感’。能使人态度闲雅，神思清爽，去野入文，怡然自得，以领略有生之乐”。[21]还认为音乐之所以能够使人心旷神怡，就是因为其中音节谐和的缘故。“音乐之所以斐然成章，怡然适耳者，亦正因其高低相间，长短相杂而已”。他

指出了音乐的形式美的因素，并且认为音乐是“涵养德性之妙法”，“畅舒感情的唯一利器”，认为欣赏音乐胜于读一百本“修身教科书”。他举例说，德国人之所以具有坚强进取的性格，不能不归功于德国国民学校“舒情养气”之音乐教育。这说明音乐艺术的政治教育作用和审美怡情作用常常融为一体。倘若音乐艺术缺乏审美功能，激不起人们的喜怒哀乐之情，也就谈不上教育作用。

王光祈重视充分发挥音乐艺术的多种社会功能，注意开拓一切有益的途径，正是从有利于振兴中华，有利于复兴祖国大业这一最终目的出发的。

三、理论上的局限性

无庸讳言，由于历史的和阶级的局限性，王光祈对于音乐的本质和社会作用的认识，也存在着缺陷和谬误。

王光祈虽然认识到音乐和现实的关系，承认音乐是人类社会生活的反映，但遗憾的是，由于他对辨证唯物主义的认识论缺乏了解，不懂得音乐是通过音乐家的头脑来反映社会生活，是音乐家主观能动作用的产物，它必然要受到音乐家的世界观、人生观的制约。因而，有时他所谓的反映，还只是对社会生活的简单的反映，具有直观的性质，属于形而上学唯物主义的反映论，而不是科学的反映论。

王光祈尽管很注意从社会学的角度，采用社会学的方法，将音乐置于“整个的时代背景”、“整个人生”中去观察研究，探讨音乐现象同其他社会现象的关系。但由于他不了解作为社会意识形态的音乐艺术是建立在一定的经济基础之上的，受一定的社

会经济基础所制约。因而，要全面认识音乐艺术的本质，就必须懂得音乐和社会经济基础的关系，同上层建筑其他部分意识形态的关系。虽然，王光祈也常常提到音乐与一定的社会经济组织的关系，但当他具体论及一个时代的音乐时，却又往往忽视一定的经济基础的制约作用。他错误地认为，哲学、政治、宗教、道德、美术等意识形态与音乐的相互影响和相互作用，似乎可以最终决定音乐艺术的发展和变化。如他在《音乐与时代精神》一文中，在论及欧洲的"政治宗教之影响于音乐者"时，强调欧洲历史上政治宗教之进化程序是"由'多'到'少'以至于'无'"，他由此分析推论而得出以下看法：就政治而论，人类社会的发展是由"多头政治时代"到"独头政治时代"再到"无头政治时代"；就宗教而论，是由"多神"到"一神"进而到"无神"；由于政治宗教进化程序的影响，在音乐中则表现为由"多调式"到"少调式"再到"无调式"。显然，这种观察复杂的社会历史现象和音乐艺术现象的形而上学的简单机械的类比法，已使王光祈陷入了历史唯心主义。

王光祈高度重视音乐的社会功能，这在他的论著中是很突出的一个思想。可是，事物都具有两重性，他的思想理论也常有自相矛盾之处。他一方面认识到，所谓"音乐能解决一切社会问题者，此乃夸妄之言也、反之，或谓音乐系迂远无用之学者，亦是武断之论也。"㉒另一方面，王光祈在论及音乐的价值时，却又不适当地过分夸大了音乐的社会作用。他认为音乐可以"立国""兴邦"。如说"欲使中国人能自觉其为中华民族，则宜以音乐为前导，何则，盖中华民族者，系以音乐立国之民族也。"㉓还说："凡有了'国乐'的民族，是永远不会亡的。因为民族衰

废，我们可以凭着这个国乐使他复生过来。”[24]他认为，一个民族之衰，先从耳朵衰起。反之，一个民族之兴，亦先从耳朵兴起。为此，他提出：“吾辈不欲创造‘少年中国’则已，如其欲之，当先自‘耳朵’创起。”[25]他想借助音乐的手段，实现其振兴中华的目的。这里，王光祈十分明确地表述了他所幻想的“音乐救国”的主张。他梦寐以求的“理想王国”，也不过只是小资产阶级空想的没有剥削、没有压迫的“大同世界”，仍然没有超出民主主义思想范畴。王光祈从时代、社会和自身的需要出发来寻觅复兴祖国的新路时，由于主客观原因，他没有能够接受科学社会主义思想，但基于反帝反封建的民主革命要求，他被这种空想的社会主义所“俘虏”，也是可以理解的。

王光祈在学习祖国传统文化时，受到儒家的礼乐思想的影响较大。以孔子为代表的儒家的重要美学思想即礼乐思想，是从政治伦理的需要来讲的，孔子主张的礼和乐也都不过是手段，其目的，乃在培养和教育出能够施行仁政和德政的“仁人”（理想的统治者）。因此，除了企图复辟西周奴隶制度这一政治目的之外，还有更重要的道德教育上的目的。王光祈曾宣称自己是“孔子的信徒”，表现了他对孔丘的景仰与企慕之情。王光祈主要吸取了儒家的积极用世精神，并以为生活的圭臬，他要用孔子所提倡的礼乐来“处世治心”，拯救中国。但同时，他又无批判地接受了孔子礼乐思想中的某些保守成分，以至宣扬什么“彼以耶来，我以孔对，彼尚强权，我讲仁义。请君看将来，将来谁胜利？”[26]王光祈幻想通过礼乐（而不是通过社会革命的方法）达到“天下太平”，在这种情况下，普天之下都沉浸在一片“和谐”的音乐当中，“克己复礼”，归于仁，归于治。所以他说：

"唤醒改良社会之道奈何，曰自礼乐复兴始。"①因为"礼乐不兴，则国必亡。"②这就是王光祈为什么把积极提倡礼乐看成是可以"立国""兴邦"的一项最重要的任务的缘故。

这些错误见解和言论，对于王光祈的民主主义音乐思想，实在是一种削弱。

王光祈关于音乐本质和社会功能的论述，是从其民主爱国主义思想出发的，他基本上沿袭了中国古代音乐思想中的优秀美学传统，运用了西方一些科学方法，但同时，也掺杂了不少的资产阶级唯心主义的美学观点。因此，王光祈的音乐理论，虽然还不能划入无产阶级文化的范畴，但也决不是那种"西方有的东西，中国都是古已有之"，提倡"整理国故"的封建复古主义者，也不是那种主张"中学为体，西学为用"的洋务派。我们认为，每一个人都是历史的人，都有一定的局限性。我们应当实事求是地对待历史人物，给历史人物以应有的地位。

因此，正在进行物质文明和精神文明建设的我国，在现代世界教育日趋迅猛发展的今天，在强调对青少年加强美育的任务更为紧迫的时候，深入探讨王光祈关于音乐本质和社会功能的论述，扬弃其糟粕，吸收其积极因素，显然是不无意义的。这对于我们今天在马克思主义指导下，建立最先进的新的音乐社会学体系，将多少可以提供些有用的资料和帮助。

一九八四年五月·成都

①王光祈：《欧洲音乐进化论》。

②王光祈：《中国音乐史》。

③转引自格罗塞：《艺术的起源》，商务印书馆1937年版。

④汉斯立克：《论音乐的美》

⑤王光祈：《西洋音乐史纲要》。

⑥王光祈：《东方民族之音乐》。

⑦王光祈：《欧洲音乐进化论》。

⑧王光祈：《西洋音乐史纲要》。

⑨⑩王光祈：《音乐与时代精神》。

⑪王光祈：《中国音乐史》自序。

⑫⑬王光祈：《西洋音乐史纲要》。

⑭王光祈：《德国音乐教育》。

⑮王光祈：《中国音乐史》自序。

⑯⑰王光祈：《欧洲音乐进化论》。

⑱王光祈：《国人能力破产之可惊！》见《醒狮》第32号。

⑲⑳王光祈：《东西乐制之研究》。

㉑王光祈：《学说话与学唱歌》。

㉒王光祈：《国人能力破产之可惊！》

㉓王光祈：《东西乐制之研究》自序。

㉔王光祈：《欧洲音乐进化论》。

㉕王光祈：《音乐在教育上之价值》。

㉖王光祈：《少年中国歌》

㉗王光祈：《德国人之音乐生活》之二。

㉘王光祈：《德国人之音乐生活》之一。

试评王光祈的比较音乐学观点

四川音乐学院 管建华

比较音乐学是王光祈音乐思想的重要组成部分，这不仅支持了王光祈在音乐各领域中的研究，而且对当时欧洲兴起的比较音乐学本身也有所推动。王光祈是把国外比较音乐学的科学方法引进我国的最早一批学者之一。今天，我们重读他的著作，并对其学术思想作进一步的认识，仍具有现实意义。

王光祈的比较音乐学观点

王光祈先生于一九二〇年赴德国。他决定改习音乐是在留德三年之后。先在一家音乐专科学校补习钢琴、小提琴及音乐理论。一九二七年转入柏林大学，学习音乐学。他曾师从于霍恩博斯特尔教授、舍尔林教授等。此后数年在德主要从事音乐方面的研究，同时也广泛吸收了西方音乐研究的一些观点和方法，其中包括比较音乐学的观点和方法。

关于比较音乐学当时在德国的情况，据有关音乐辞典介绍：在德国“比较音乐学”一词指一种系统研究，由施通普夫(Stumpf)与奥托·阿伯拉罕(Otto·Abraham)开其端，而后由霍恩博斯特尔(Eraich Moritz von Hornbostel)领导，德国学者的兴趣集中在音响学、心理学与生理学上，并将这些学科应

用于研究非欧洲的音乐文化，初期主要在了解调音系统音阶及组织法方面，以“文化地区论”（Kulturkreislonre）为基础，产生了好些想象的理论（见《大陆音乐辞典》，《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》）。关于德国比较音乐学创始人之一霍恩博斯特尔在这方面的早期活动情况，王光祈在他的《中国音乐史》中写道：“当一九〇八年左右，上海同济大学生物学教授，德人帝普氏（Du Bois——Beymoud）偕其夫人，寓居沪滨，其夫人性喜音乐，常将在华所听调子录下，寄回德国，事为柏林大学比较音乐学教授奥人霍恩博斯特尔所闻，乃寄采音机器一架到沪，嘱其采制，于是帝普夫人遂代为采制百余片，今春余曾往晤夫人，询其采制手续，据云：或者邀请中国音乐名手，在家演奏，与以若干酬金，或者前赴各处庙堂，听僧道奏乐，将其采下……”。他还提到柏林大学当时对比较音乐学的研究情况：“柏林大学‘比较音乐学’门，藏有各种民族音乐片子一万种以上，大部分皆系由大学方面，派人前赴各地，直接采制者，大凡研究‘比较音乐学’的学生，如作博士论文必须将片子上之调子，一一听出录下，加以解析，只是空谈理论，不能考得博士。”当时，王光祈在比较音乐学方面的著作也是着重于调音系统音阶及组织方面的研究（即律制与调式方面），其主要著作有《东方民族之音乐》与《东西乐制之研究》。前者曾受英国埃里斯（Ellis，英国语言学家和数学家）的《论世界各国的音阶》（On the Musical scales ofvarious Nations）的影响，应用了埃里斯的音分计算法，并根据自己的见解，对该著作作了补正；后者主要是在东西方音乐律制、调式方面所作的比较研究。虽然王光祈关于比较音乐学的专著只有这两部，但他对比较音乐这门学科的研究已形成

了自己的观点，特别是在中西两种音乐上形成的比较的自觉意识，在他的其它著作中均有所论述。为了便于了解他的这些观点，现将其主要之点列举于下，以便进一步探讨。

1．王光祈比较的基本观点与世界三大乐系的划分

“研究各种民族音乐，而加以比较批评，系属于‘比较音乐学’（Vergleichende Musikwissens Chafe德文）范围”（《东方民族之音乐》）。这是王光祈对于比较音乐学的解说。

作为比较研究，必须先有一个共同点，并有一定不同点（差异），才可能进行比较研究。因为，完全相同或完全不相同都不可比。比较音乐学同样也需要有这两个基本条件才能进行比较。王光祈关于比较音乐学的基本观点，正是建立在这样两个条件上的，即：“音乐为人类生活、思想感情之表现，各民族之生活，思想既各有不同，因而音乐习尚亦复彼此互异，如中华民族有中华民族之乐，日本民族有日本民族之乐，法国人有法国人之乐，德国人有德国人之乐，各依习尚，制为作品。”另外，他指出：“关于音乐原理，则不必个个民族皆有所发明，于是又有所谓‘世界乐系’者发生。”“我把‘世界乐系’分为三大类：一曰中国乐系，二曰希腊乐系，三曰波斯亚剌伯乐系（即伊朗阿拉伯乐系——引者注），而且用都是‘调子音阶组织’来作分类的标准，这个分类办法，是我创用，究竟对不对还得高明指教。”他将中国，高丽（即朝鲜），安南（即越南），日本、爪哇（即印尼）归为中国乐系；将波斯亚剌伯、土耳其、印度、缅甸、暹罗（即泰国）归为波斯亚剌伯乐系；希腊乐系则主要指欧洲等国。王光祈一方面认为各民族音乐之间存在着显著的不同点，同时，各民族音乐之间也有一定渊源联系。他绘制了世界三大乐系流传

图，并引用了一些现成资料来证实这种流传的影响，他写道："'中国乐系'不但流入四邻各国，并且南渡爪哇，西涉南沙群岛，以至于南美洲。据奥国学者霍恩博斯特尔君，亲往南美考察，发现中国律管制度早已流传该洲，最近且在秘鲁掘得一银笛，其笛孔距离远近，恰与中国笛孔计算法相同。"他认为在大的乐系相互之间也存在着某种接触后产生的影响。他在对爪哇乐制中"五音调"与"中国五音宫调"作了一番比较研究后说："由此看来，爪哇乐制似乎同时感受中国、波斯两种乐系的影响，譬如爪哇用的是'五音调'，似乎出于'中国乐系'，但其中音阶却与中国不同。反之，爪哇喜用'四分之三音'，又似乎出于'波斯乐系'，但波斯乐调系'七音调'，而爪哇却只有'五音'，所以我认为爪哇乐制，当是中国、波斯两种乐系之交叉点也"。接着，他进一步指出："爪哇乐制之中既有所谓'四分之三音'，那么，我们若用西洋五线谱去抄写是不合适的（因为西洋五线谱只有'半音'与'整音'，无'四分之三音'）。王光祈在这里实际指出了不能用建立在欧洲音体系的五线谱来套用另一音体系爪哇乐制的"四分之三"音。他还指出在这种影响下各民族在听觉审美上存在的差异："世界各民族既受此种乐系所陶养，久而久之，耳觉与感觉皆形成一种特殊状态，彼此不复相同。"

王光祈在《东西乐制之研究》一书中，对东、西方历代传统律制及调式也作了比较研究。他指出："我国音乐界虽然始终喜用十二不平均律，然在世界上将一个'音级'分律如此之多的，则只有中国一国，当此欧洲音乐界由少律趋向多律之时，我们重新研究中国古律，实是一种对于世界文化极有价值之举。"这也正是他通过对律制的比较，对研究本国律制意义的看法。

从上述王光祈的比较基本观点中，可以看到，他是从人类音乐整体的高度和从不同国家民族的角度，在尊重各民族音乐文化的基础上，对各乐系的存在以及传统的律制，调音体系进行相对价值的评定，以及它们之间的一些影响作了研究，从而形成了他划分“世界三大乐系”的相对整体观念。

2．从事音乐的目的与中西音乐之比较

这是王光祈比较音乐学观点的一个重要方面，其中包括中西比较的目的与实用价值，与他的音乐思想也有所联系。王光祈说：“我们中华民族的颓唐堕落，现在可谓达到极点了，若要使之重兴复生，决非枝枝节节从西洋搬点知识进来所能奏功，必先细心详审我们的民族特性究竟在什么地方？他之所以优于白种人，劣于他人的，又在什么地方？探源索本，去短留长，然后再将他大吹大擂的指出来，使四万万国民皆向着这种特性发挥，把那种颓唐堕落的现象，根本加以扫除……我以为要唤起中华民族的再兴，只有这‘恢复民族特性’的一个方法”（《欧洲音乐进化论》重点系引者所加）。他又说：“中国音乐既那样衰落，西洋音乐又那样隔阂，究竟怎么办呢？现在一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把它制成一种国乐。”“若要利用西洋音乐的形式方法，那么，对于西洋音乐的进化，便不可不加以研究。”王光祈为了“创造国乐”，“民族的再兴”的目的，“详审我们的民族特性”，“利用西洋音乐科学方法”，他制定了研究中西音乐的范畴，并力求使中西音乐达到互相融会贯通，以促进创造国乐，形成了他中西比较意识的观点，我们从他的许多论著中可以看到，现摘要如

下：

“近代西洋制谱学（即作曲法）与吾国制谱学有一根本相异之点，即西洋重‘谐和学’（即和声学），而中国重‘主调学’。”“中西制谱学相异之点固多而相同之点亦复不少，吾甚望读吾书者，能用这把钥匙——西洋制谱学提要——将西洋作品之门打开，而同时更能以之启发中国尚得开采的宝藏”（《西洋制谱学提要》）。

“欧洲戏剧可分为两种：一曰‘歌剧’剧本编制用诗词体裁，并谱入音乐以歌之，略如吾国的‘昆曲’与‘京剧’”（《西洋音乐与戏剧》）。

“余既主张‘音乐作品’是含有民族性的，非如其他学术可以尽量采自西洋，必须吾人自行制造。但创造一事一方面有赖于研究，研究之材料，当然不必限于中国，惟欲创造‘国乐’，则中国固有材料却万不能加以忽视”（《翻译琴谱之研究》）。

“我希望这本书，能使中国教育界的西洋音乐知识稍稍普及，更由此以引起国人研究音乐的雄心，以创成代表中华民族的国乐”（《德国国民与唱歌》）。

如果我们把各国人民的音乐发展分为三个阶段（即：最初，音乐作为符咒，作为一种魔力，如我们今天在各原始民族中仍能找到这类音乐那样；继之，音乐作为一种伦理道德，如它在希腊哲学家柏拉图和中国哲学家孔夫子的学说之中所显示的那样；最后，音乐作为一种美学作用，例如晚近的西方音乐），那么中国音乐正处第二阶段，亦即伦理阶段”（《中国古典歌剧》）。

在《各国国歌评述》一书中，王光祈对中国国歌与西洋各国国歌及历史简况进行对照比较（附曲谱三十一首），在对应性规

律的归纳上，他创作了自己认为具有民族特性的国歌《少年中国歌》（由王光祈自己写词）。

王光祈的这些论述，虽尚未构成完整的比较研究，但他首先将中西音乐文化的一些现象归集提出进行探究，为开拓中西音乐比较的领域留下了拓荒者的足迹。他的这种比较意识的论述绝不是偶然的，将王光祈的大部分著作的书名及题目联系起来，也可以看出这种对应性的比较的思路及其有目的，有计划的写作程序：《西洋音乐史纲要》(1930年)，《中国音乐史》(1931年)；《西洋音乐与戏剧》（1924年），《中国古典歌剧》(1934年)；《西洋音乐与诗歌》（1924年），《中国诗词曲之轻重律》（1929年）；"欧洲音乐进化概观与中国国乐制造问题"（《欧洲音乐进化论》九第章，1923年）；《西乐之研东制究》（1924年)；《各国国歌评述》(1925年）；《千百年间中国与西方音乐的关系》（1935年，德文）。

以上都是王光祈在音乐方面的重要著作，这也是他致力于创造代表民族特性的国乐，将半生精力放在中西音乐范畴的最好写照。从前几部书目发表的时间次序来看，他的研究特点是先西后中，从西洋音乐的规律方法中寻找对应性，用以整理我国音乐文化。

3. 各民族文化传统及其对音乐的影响之比较

王光祈十分强调音乐与人类思想、感情、生活的紧密关系，以及各民族之间音乐的差异与各民族的生活、性格、文化传统等差异有直接关系。他说："音乐是人类生活的表现，与其他诗歌、绘画一切美术相同，各民族的思想行为，感情习惯，既彼此悬殊，其表现于音乐方面，亦当然互异。譬如拉丁民族秉性洒

脱，其发为音乐，则以飘逸优美见长；日耳曼民族资质厚重，其发为音乐，又以深永沉雄为归。总之无论飘逸优美或深永沉雄，都各有所长，都足以代表他们的民族性”（《欧洲音乐进化论》）。王光祈这些论述，对各民族特性与音乐都作了肯定。不是以某一民族特性作为标准去衡量其它民族，而是将这些民族特性作为人类文化整体的不同部分。他还说："音乐是人类生活的一种表现，我们东方人的生活，既与西方人迥不相同”（《西洋音乐与诗歌》）。王光祈在对中西两种音乐与其文化传统等进行平行比较时提出了互异的三点："第一，西洋习惯性豪阔，故其发为音乐也，亦极壮观优美，吾人每听欧洲音乐，常生富贵之感，东方人恬淡而多情，故其发为音乐也，颇尚清逸缠绵，吾人每闻中国音乐，则多高山流水之思，换言之，前者所以代表城市文化，后者代表山林文化也。第二，西洋人性喜战斗，古代西洋美术如图画，诗歌等类，颇多赞美战争之作，其在音乐中，虽不如图画诗歌之直接描写战争，然以好战民族发为声调，自多激昂雄健之音，令人闻之辄思猛士，固不独军乐一种为戏也。反之，中国人生性温厚，其发为音乐也，类皆柔儒详和，令人闻之，立生息戈之意，换言之，前者所以代表战争文化，后者所以代表和平文化也。第三，西洋古代美术，多与宗教有关，音乐一事，尤为教堂卵翼之物，直至德国音乐始祖巴赫其名著犹多关于教堂音乐之作。反之，吾中华民族生息于孔孟学说之下，养成一种'哲学民族'，虽有外来佛教，然智者仅以之作哲学研究、文学修养，愚者则以为避祸求福之具，见信极不坚……。中国人既与宗教关系不深，故其发为音乐也，亦多以陶养性灵为主，甚至于僧道念经亦以民间流传妖艳小曲杂入其中，甚矣'哲学民族'之不足与宗

教思想也。西洋既有三种特色，与吾中华民族本性一一相反”（《德国人之音乐生活》之二）。以上三点是王光祈对中西方民族性格、思想感情互异对音乐影响的比较，并涉及到音乐与图画、诗歌、哲学、宗教等各方面的比较。他在《论中国古典歌剧》中，更进一步地论及儒家哲学对中国音乐产生的影响。他说："在中国古代，伦理观念代替了音乐美学，众所周知，孔夫子把他的整个学说都建立在礼和乐之上，按他的观点，要用礼和乐代替法律和宗权来统治民众……，孔子所偏'善'的音乐观，给后世中国音乐产生了极大的影响。"从以上论述，可见王光祈在对音乐的比较研究中，同时注重各民族文化传统对音乐影响的比较，使他对音乐的比较研究向深度与广度发展。

4．音乐学与有关学科之比较

王光祈不仅重视各民族音乐与其文化传统的紧密联系，还将音乐学与其他有关学科联系起来进行比较。他在《欧洲音乐进化论》中结合历史、哲学的观点来分析音乐进化，他说："音乐变迁亦是一种弧形进化，与前段所举经济学上的社会主义与个人主义，哲学史上唯心主义与唯物主义一样，虽然彼此互相起伏，但是内容常常变新，决不是一种循环。"他还写道："研究音乐史的人，必须同时注意各种历史"（《西洋音乐史纲要》）。他提出了"与音乐史有关的各种学术"，如：美学、生理学、文字学、美术史、文化史、政治史、宗教史、奏乐技能，普通音乐常识（如谐和学、制谱学、乐器学）。在音学中，他指出："讨论声音成立原因之'音学'则却是含有'国际性'的。换言之，我们若从物理上，生理上，及心理上，去研究声音成立传播之道，却是毫无民族界限为梗的，只要彼此所用的科学方法不错，则其

结论未有不同的。”以上论述代表了他研究音乐方法的观点：在把音乐作为人类文化现象之一，同其它文化现象联系起来的基础上，结合各种学科的方法，从文化整体，全面地去进行观察。

从上述王光祈的整个比较音乐观点来看，王光祈除将比较音乐学运用于传统调音系统音阶组织法及律制方面，还运用于中西音乐以及其他民族音乐与其文化传统等的比较，并结合其他学科的方法来研究音乐。虽然，他有的论点尚可进一步商酌，但他在观察事物的方法上具有一定的高度，丰富的知识与开阔的思路，他是立足于本民族文化的根基上，建立在对本民族历史文化的深刻了解，以创造具有中华民族特性的国乐为目的，这些对我们今天从事比较音乐学的研究，仍具有一定意义。

对王光祈比较音乐学观点的探讨

1．对比较音乐学的贡献

作为西方比较音乐学的正式发端，是从德国比较音乐学派开始的；由施通普夫与他的学生霍恩博斯特尔和阿伯拉罕于1900年在柏林创建了柏林音响档案馆，在1904年他们提出了一个与比较语言学类似的比较音乐学纲目。施通普夫与霍恩博斯特尔于192~年一道出版了《比较音乐学论文集》，他们首先将音响学、心理学、生理学的概念和方法应用于研究非欧洲的音乐，发表了一系列关于非欧洲音乐的（日本的、土耳其的、印度的、美洲印第安人的）研究论文（参见《新格鲁夫音乐和音乐家辞典》）。“为欧洲音阶论、旋律法、节奏理论、乐器等理论和法则变化奠定了基础，他们的研究方法是以声学、民族心理学、人类学等自然科

学领域为主”（《比较音乐学的业绩与方法》，岸边成雄）。他们的工作使比较音乐学得到确认，在历史上留下了深远的影响。王光祈对比较音乐学的贡献，在于他在吸收西方比较音乐学学科的基础上，提出了新的见解。正如列宁曾经说过：判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的东西，而是根据他们比他们前辈提供了新的东西。王光祈在比较音乐学领域中所提供的“新的东西”，有以下两方面：一是以文化价值相对论来评定各民族音乐文化的价值，开创了中西音乐比较的领域，打破了西方比较音乐学局限于非欧洲音乐范围研究的桎梏。而持相反观点的西格（Seeger，美国音乐学家）则认为：“西方的音乐学者们应当在研究其他地区的音乐时，以自己的音乐为出发点，用西方音乐的分类法、记谱法、分析法为标准，对其他的音乐进行比较”（《欧美音乐学研究情况》，《音乐研究》1983年2期）。显然，西格是站在欧洲音乐角度去看待其他民族音乐的，至于德国的比较音乐学派是否带有此种观点，因为没有掌握这方面资料，目前尚难定论，但他们只对非欧洲音乐进行比较研究，其范围存在一定的局限性；二是注重各民族文化传统及其对音乐影响的比较研究，特别是在中西音乐与各自文化传统的平行比较中提出的三个不同点，形成了音乐及文化的整体比较，肯定了中华民族千百年所形成的音乐文化和西洋音乐文化一样，是有其鲜明的民族性并牢固地根置于各自的整个文化躯体中。而德国比较音乐学派主要是对非欧洲民间音乐（口头流传）的研究，“这个学派的研究方法的基础是缺乏历史观点的”（岸边成雄），所以没能形成与欧洲音乐文化相对的非欧洲音乐文化的比较研究，如中西音乐文化的比较研究。

2. 比较音乐学的中国学派特点

在与王光祈同时期，国内音乐界也出现了一些关于比较音乐学的研究文章，最突出的有肖友梅等。他在《中西音乐的比较研究》中写道："我很希望爱好音乐诸君用科学的法子，做一种有系统的研究，无论研究中国音乐或外国音乐，科学的法子都用得着的，最好是能比较研究，因为有许多问题（不限定音乐），单独看他一面，不拿别样来比较一下，不容易明白的。"肖友梅充分肯定了在音乐研究中比较方法的重要性。赵元任也指出："要比较中西音乐的异同，得要辨清楚哪一部分是不同的不同，哪一部分是不及的不同，先就相同的地方举几个例"（《新诗歌集》序）。这里，赵元任对比较的具体方法作了阐述。在我国比较音乐学早期的研究领域，主要在中西音乐的比较，* 这与当时音乐界的学西为中的音乐主张也有一定联系。

王光祈比较音乐学观点与他当时的音乐主张有一定联系（如音乐救国思想等）。但总的说来，他还是倾向于国内当时音乐理论界第三种主张，即在研究我国古代音乐遗产及民间音乐的基础上，运用西洋科学方法来创造一种新的能适应时代潮流以及能为民众接受的民族音乐。王光祈比较音乐学观点的中国学派特点，

---

*早期国内比较音乐研究的主要文章有：《新诗歌集》"国乐"跟"西乐"（赵元任），《中乐寻源》（童斐），《中西音乐的比较研究》（肖友梅），《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》（肖友梅），《中西音节之相合》（杨勃），《中西音乐归一说》（王露），《中西音乐之比较》（祝湘石）《中西音律之比较》（杨昭恕），《中西歌咏术的比较》（李任公），《中西音乐发达概况》（宋寿昌）。以上均见《中国近现代音乐参考资料》，中国音乐家协会、中国音乐研究所编。

其表现是：立足于本民族音乐及文化传统，为建立本民族音乐体系。当时，我国在音乐理论上还没有建立起一个完整的体系与欧洲抗衡，中西音乐的比较须要靠对本民族音乐及文化传统的认识。因为，一个体系的建立正是根植于整个民族文化的基础上，王光祈从这样的观点出发，进行实事求是的比较，找出本民族特性，创造国乐，建立本民族音乐体系。正如他所说："我们的国乐大业完成了，然后才有资格参加世界音乐之林，与西洋音乐成一个对立形势，那时或者产生几位世界大音乐家，将这东西两大潮流，融合一炉，创造一种世界音乐"（《中国音乐史》）。

在比较研究的方法上，王光祈采用了影响研究与平行研究。在比较文学中，"影响研究"指对有发生直接影响，直接关系的属于同一文化系统的两国文学进行的比较研究；"平行研究"指对相互不受影响，没有接触过的两种以上文学现象进行的比较研究，找出不同国家或民族文学平行发展的历史社会心理的特征和内在规律。王光祈在对其"三大乐系"的流传采用了影响比较研究，其目的在于梳清脉络，探本索源；他对中西音乐及文化传统的研究采用了平行比较研究的方法，从共同点中寻求不同点，从共同规律中找出不同规律。王光祈应用这两种方法，将本民族与近关系和远关系的各民族音乐文化研究联系起来，这十分有助于加深对各民族音乐与本民族音乐文化的相互认识和了解。

结　语　束

迄今，比较音乐学的研究在我国已有六十多年了。以王光祈、肖友梅等为代表，他们将比较音乐学运用于中西领域的比较，抱着为振兴中华民族音乐的目的，对我国比较音乐学的发展

起到了奠基的作用。由于我国音乐在东方音乐中所占有的独特地位，这对于东方比较音乐学的发展也有着重要意义。使我们颇有同感的是，我国比较文学的研究，继三十年代后今天又重新崛起，成立了比较文学研究中心及比较文学研究会。比较文学学者们认为：研究中国文学，光研究其本身是不够的，必须把它放到世界文学的大背景中去考察，通过比较，阐明共同规律与自己的民族特点，为人类文化作出贡献。作为比较音乐学，我们从王光祈的研究活动受到启示，除应在音乐学的历史体系与音乐体系方面进行比较外，比较音乐学还应对音乐与文化背景等关系进行比较研究，找出不同国家（民族）音乐发展规律的共同点与不同点，为进一步揭示人类音乐文化的发展规律，为音乐学这门学科作出贡献。"……透过千变万化的形式，不断地揭示人的一致性，这是艺术和科学的主要目的"（罗曼·罗兰语，摘自《比较文学译文集》）。

王光祈音乐思想初探

吉林艺术学院 吕金藻

王光祈是一位国际公认的著名中国音乐学家。他在1923年至1935年的十二年间，在德国专心从事音乐研究，先后用中文、外文发表了近六十种音乐论著，引起了国内外音乐界普遍的重视。

王光祈的整个一生，贯穿着一个总的指导思想，这就是他主张"中华民族复兴运动"。用现在的话来说，就是主张"振兴中华"。他之所以从事音乐研究，也是在这个总的指导思想下进行的。

王光祈在"音乐救国"这一思想的驱使下，把毕生精力都献给了发展中国民族音乐这一崇高事业。他在《欧洲音乐进化论》一书中说："著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表'中华民族特性'的国乐"。他在《德国国民与唱歌》一书中说："我希望这本书……引起国人研究音乐的雄心，以创成代表中华民族的国乐"。他在《中国音乐史》一书中说："吾人对于'国乐'产生之道，势不能不特别努力。而最能促进'国乐'产生者，殆莫过于整理中国乐史、……倘吾国音乐史料，有相当整理，则国内音乐同志，便可运用其天才，用其技术（制谱技术），以创造伟大'国乐'，侪于国际乐界而无愧"。他在自己的许多音乐论著中，都反复强调了他从事音乐研究的目的。

虽然王光祈的政治思想始终未能超越空想社会主义范畴，有些政治见解甚至是错误的，但他在音乐方面有些见解却很精辟。这些精辟见解不仅值得我们学习和研究，而且值得我们继承和发展。

一、对音乐本质的认识

对音乐本质的认识，历来是音乐美学争论的焦点之一。

由柏拉图创立并由亚里士多德加以改造的“摹拟论”，一直延续到了十九世纪。虽然在历史的长河中经过了种种演变，但其基本观点并未改变。他们的理论认为，音乐是以其声音来传达客观现实中的音响现象。这显然是以形而上学唯物主义的反映论为依据的。

后来出现了以“自我”为中心的“表情论”，它是作为“摹拟论”的对立面而出现的。他们的理论认为，音乐是“纯感情”的表现（康德）；音乐的基本任务不是表现客观世界，而是传达“内在的自我”（黑格尔）；“音乐给人开辟了一个陌生的王国，一个与他周围的外在感性世界没有任何共同之处的世界”（霍夫曼）。这些理论显然都是从唯心主义观点出发的。

汉斯利克则将“摹拟论”和“感情论”都否定了。他认为“音乐的内容——即运动着的声音形式”（《论音乐的美》）。也就是说，音乐没有什么内容可言，它既不是外界音响的摹拟，也不表达任何感情，所谓音乐内容就是音乐本身而已。汉斯利克用“形式的内容”这个概念代替了“无内容性”这个概念。这是一种典型的形式主义音乐美学观。

以上几种学说，都曾经在欧洲盛行一时。但身居国外的王光

祈并未采纳这些学说。

1923年，王光祈在他的《欧洲音乐进化论》一书中，首次提出了他对音乐的看法。他认为，“音乐是人类生活的表现”。他的这种看法并不是随意提出来的，显然是经过深思熟虑之后才提出来的。因为在他后来的一些音乐论著中，一再强调了他的这种看法。1924年，他在《西洋音乐与诗歌》一书中，开卷第一句话，说的就是“音乐是人类生活的一种表现。”1925年，他在《东方民族之音乐》一书中，开卷第一句话，说的也是这个问题：“音乐是人类生活、思想、感情之表现。”由此看来，“音乐是人类生活的表现”这一见解，已经成为王光祈对音乐本质的一种认识，已经成为他的音乐思想的核心。他的这种见解成了他从事音乐研究的前提。也就是说，他从事音乐研究是以这个见解为立足点的。

王光祈对音乐本质的认识是如何形成的呢？我认为，他是接受了两方面的影响。一方面，他精通中国古典论著，接受了一些中国古代音乐理论的影响，如《乐记》中所提出的：“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。”另一方面，他读过一些马克思主义著作，接受了马克思主义反映论的影响——一切文学艺术都是人类社会生活在观念形态上的反映。所以，王光祈提出了“音乐是人类生活的表现”这一精辟见解。可惜的是，他对这一见解未能进一步系统地、深入地加以阐述。

二、对民族音乐的见解

欧洲在二十世纪初，正是各式各样现代派音乐思潮泛滥时期。但是身居德国的王光祈，排除了这方面的种种干扰，坚持了

"音乐是人类生活的表现"这一基本观点，并在这一观点的基础上，提出了对民族音乐的看法。

他在《东方民族之音乐》一书中说："音乐是人类生活、思想、感情之表现。各民族之生活、思想、感情既各有不同，因而音乐习尚亦复彼此互异。如中华民族有中华民族之乐，日本民族有日本民族之乐，法国人有法国人之乐，德国人有德国人之乐。各依习尚制为作品，是即所谓'国乐'者是也。"

他的观点很鲜明：音乐既然是表现人类生活的，那么各民族的生活不同，表现各民族生活的音乐自然也就不同。因此，各民族都有各自的民族音乐。中华民族当然也有自己的民族音乐。

在什么基础上来发展中国的民族音呢乐？王光祈认为，"这种国乐是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西是我们'民族之声'"（《欧洲音乐进化论》）

王光祈把"古代音乐"（传统音乐）和"民间谣曲"（民间音乐）二者并列为发展民族音乐的基础。这是因为"古代音乐"虽然具有鲜明的民族风格，但由于它主要是在当时的宫廷和上层社会中间流传，其最大的弱点是缺乏广泛的人民性，而"民间谣曲"恰恰又具有这方面的特点。因此，中国的民族音乐唯有以"古代音乐"和"民间谣曲"为基础才能健康发展。

发展民族音乐有没有捷径可走呢？他在《欧洲音乐进化论》中阐述了自己的看法："或者有人说……古代既有先民替我们作乐，现代又有欧人为我们制谱（作曲），我们只需利用火车、轮船的力量，送几批学生、商人出去，运几箱乐器、乐谱进来，我们岂不是亦成了有乐之国么？但是音乐这样东西，不如其它洋货，可以随便取用，是要自己出力一分，才能享受一分。因为音

乐是人类生活的表现，东西民族的思想、行为、感情、习惯，既各有不同，其所表现于音乐的，亦当然彼此互异。”他认为，民族音乐的发展是不能靠“输入”来完成的，因此无捷径可走。所以他反对原封不动地搬用西洋音乐。

怎样来发展民族音乐呢？“第一步需将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在哪里？”“然后再利用西洋音乐科学方法，把它制成一种国乐”（《欧洲音乐进化论》）。他的主张很明确，这就是要在民族民间音乐的基础上，借鉴外国的科学方法，来发展中华民族的民族音乐。

为什么必须发展民族音乐呢？王光祈认为，振奋民族精神是发展民族音乐的根本目的。他在《欧洲音乐进化论》一书中说得很清楚：“这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了……立志向上”。

王光祈给民族音乐下了一个定义：“什么叫‘国乐’（民族音乐）？就是一种音乐，足以发扬光大该民族的向上精神，而其价值又同时为国际所公认”（《欧洲音乐进化论》）。他认为，“音乐即是畅舒（抒发）感情的唯一利器。不过此处所谓畅舒感情，是畅舒民众的感情，不是一部分知识阶级的感情。假如我们只主张恢复古乐，一般民众听不懂，那么，其结果只能畅舒考古先生或高人隐士的感情，不是一般民众的感情，亦不能算是国乐”（《欧洲音乐进化论》）。这就是说，真正的民族音乐必须抒民族之情，抒人民之情，不能只抒少数人之情，当然更不能只抒个人之情了。在这里，王光祈既反对了“音乐不表现任何感情”的错误观点，又扬弃了“唯情主义”的“自我表现”。

但是，王光祈在阐述发展民族音乐的过程中，也夹杂了一些不正确的观点。例如，他主张民族音乐必须能表现出一个民族的特性，这当然是对的。但他又说："什么是'中华民族特性？'简单说来，便是一种'谐和态度'"（《欧洲音乐进化论》）。把"中华民族特性"说成是孔子所主张的那种"谐和态度"，这显然是不正确的。

又如，王光祈主张在民族民间音乐的基础上发展民族音乐，这当然也是对的。但他又把"苏州的滩簧"、"秦腔、二黄、小曲、时调"等看成是"浅陋冶荡之音"，一律排斥在传统音乐和民间音乐之外，这显然也是不正确的。

尽管王光祈的某些看法有失偏颇，但他有关民族音乐发展的论述，基本观点是正确的，至今也具有一定的学术价值。

三、对比较音乐学的倡导

孤立地去研究任何一个事物，很难得出正确的结论。因为没有比较就谈不到鉴别，没有鉴别就没有好坏之分、长短之别，也就没有什么特点可言。王光祈为了能很好地发展中国的民族音乐，所以他积极倡导比较音乐学。

"比较研究"是王光祈音乐思想的重要组成部分。他在二十年代中期，就完成了两部开拓性的比较音乐学专著：《东西乐制之研究》（1924）和《东方民族之音乐》（1925）。他是东方第一个倡导比较音乐学的音乐家，在这方面堪称为"东方第一人"。

比较音乐学起源于十九世纪后半期，英国的艾里斯（A·ELLis，1814—1890）是主要的创始人之一。但公开发表的第一部这方面的学术著作，是德国的施通普夫（F·Stumpf，1848—

1936）与他的学生霍恩博斯特尔（E·HornbosteL，1877—1935）撰写的《比较音乐学论文集》（1922—1923年出版）。从此以后，这门新兴学科——“比较音乐学”，才得到了音乐界的公认。

当时从事比较音乐学研究的欧洲音乐家，主要是站在以欧洲音乐为正统的立场上，对非欧洲民族音乐进行比较研究，研究的重点则放在口头流传的音乐上。

王光祈从事比较音乐学研究，有自己独到之处，与欧洲音乐家有很大的不同。首先是研究的目的不同。他从事比较音乐学的研究和从事其它方面音乐的研究一样，有一个明确的目的，这就是探讨如何来发展中华民族的民族音乐。

由于研究的目的不同，所以立场也不同。我们从他给比较音乐学所下的定义中，就可以看出这一点来。王光祈认为，“研究各种民族音乐，而加以比较批评（评论），系属于‘比较音乐学’范围”（《东方民族之音乐》）。他在这里提出的是“各种民族音乐”，而不是“非欧洲民族音乐”。既然是“各种民族音乐”，当然也应包括欧洲民族音乐在内。这就打破了比较音乐学以欧洲音乐为正统专门从事非欧洲民族音乐研究的观念，把欧洲民族音乐也纳入到比较音乐学的研究范畴，从而创立了“三大乐系”——“中国乐系”、“希腊乐系”、“波斯亚剌伯乐系”——的学说，把欧洲民族音乐划归到“希腊乐系”中去。

这是不是说王光祈是站在纯客观的立场上来从事比较音乐学研究呢？当然不是。我认为，他是站在发展中国民族音乐的立场上来从事比较音乐学研究的。我们从他的研究重点可以看出他的立足点来。欧洲音乐家在从事比较音乐学研究时，重点是放在非

欧洲民族口头流传的音乐上；而王光祈的研究重点则放在中西音乐的对比上。他力求在中西音乐的对比研究中，去发现各自的长处和不足，以便取长补短，来发展中国的民族音乐。

中西音乐的对比研究，贯穿于他的音乐理论研究的始终。如西洋乐制与中国乐制的对比、西洋歌剧与中国戏曲的对比，西洋音乐史与中国音乐史的对比，西洋诗歌与中国诗歌的对比，等等。

在中西音乐的对比研究中，他提出了一些可贵的独创见解。他不仅独创了把"世界乐系"划分为"三大乐系"的学说，而且认为"中国乐系"是一个与"希腊乐系"平行发展的独立乐系。"'中国乐系'不但流入四邻各国，并且南渡爪哇，西涉南洋群岛，以至于南美洲"（《东方民族之音乐》）。这说明"中国乐系"有它自己广阔的影响范围。

王光祈对历史悠久的中华民族音乐文化，不是把它孤立地来看待。而是把它当作世界音乐文化的一个有机组成部分来看待。因而在对比研究中，其优劣之处一目了然。

他在中西音乐对比的研究中，也充分肯定了欧洲音乐的长处。他在《欧洲音乐进化论》一书中说："至于制谱的方法（作曲法），我们大可以利用欧洲已经发明的工具，譬如调式、谱式、乐器之类，初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。"他主张借鉴欧洲音乐的科学方法来发展中国的民族音乐。

王光祈的这些卓越见解，对于建立中国民族音乐体系来说，是具有积极意义的。

王光祈在从事比较音乐学研究的过程中，指出了当时欧洲音乐家的一些不足之处。如他指出艾里斯的著作"对于东方各种民

族，并未悉数网罗。”“悉以乐理方面为限，并未列有作品在内，亦是一个缺点”（《东方民族之音乐》）。在研究音乐作品时，他反对孤立地就作品研究作品。他主张“凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形、哲学美术（艺术）思潮、社会经济组织，等等，然后始能看出该氏此项作品所以发生之原因也”（《中国音乐史》）。

王光祈不仅扩大了比较音乐学的研究范畴，而且对当时欧洲的比较音乐学研究，也起到了一定的促进作用。他不仅是中国的比较音乐学奠基人，而且在东方民族音乐研究方面，贡献也是卓著的。

四、对音乐社会功能的认识

音乐仅仅是人们生活中的一种“娱乐品”、“装饰品”、“奢侈品”，还是一种具有一定社会功能的艺术？对音乐社会功能的认识，是音乐美学经常争论的问题之一。

王光祈不仅承认音乐是人类社会生活的反映，而且承认音乐对人类社会生活的反作用，也就是承认音乐的社会功能。他在《欧洲音乐进化论》一书中，明确地指出：“音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此迎合堕落社会心理的音乐，都不能称为国乐。”“国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。”

王光祈显然是把音乐的教育作用摆在首位，而把音乐的娱乐作用摆在次要地位。同时，他还认为那些“迎合堕落社会心理”的低级下流的音乐，不配称为民族音乐。因为那些音乐的社会效

果是不好的，是有损于中华民族精神文明的。

关于精神文明与物质文明的关系，王光祈在《中国音乐史》一书中，有精辟的论述。他说："国人饱受物质主义影响，多以科学为现在中国唯一需要之品。而不知自然科学，只能于吾人理智方面，有所裨益；只能于吾国生产方面，有所促进；而不能使吾民族精神为之团结。因民族团结一事，非片面的理智发达，或片面的物质美满，所能相助者；必须基于民族感情之文学艺术，或基于情智各半之哲学思想，为之先导。尤其是先民文化遗产，最足引起'民族自觉'之心。"这里说的很清楚，他认为人类社会生活仅仅有了物质文明是不够的，还需要有精神文明。片面追求物质文明而忽视精神文明是不对的，因为物质文明不能代替精神文明。

在精神文明方面，王光祈又把音乐的作用看得特别重要，因为他认为音乐对人们的思想能产生巨大的影响。

凡事都要有个分寸，"过分"就是错误。承认音乐的社会功能是对的，但过分夸大其社会功能就不恰当了。王光祈在《欧洲音乐进化论》中说："凡有了'国乐'的民族，是永远不会亡的。因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使它奋兴起来；国家虽亡，我们亦可以凭着这个国乐使它复生转来。"这显然是夸大了音乐的社会功能，因为音乐起不了那么大的社会作用。王光祈之所以能走上"音乐救国"这条道路，是与他过高估计音乐的社会功能分不开的。但是尽管如此，他重视音乐的社会功能并强调其教育作用，是无可指责的，是完全正确的。正是基于这种认识，他才把自己毕生的精力献给了中华民族的民族音乐建设事业。

结 束 语

在旧中国，许多有爱国心的知识分子，都在纷纷寻找救国之路。有的主张“实业救国”，有的主张“科学救国”，有的主张“教育救国”，等等。王光祈也在寻找救国之路。当时，他错误地认为“从政治方面去求中国社会的进步，是已经无望了”（《欧洲音乐进化论》）。于是走上了“音乐救国”之路。

王光祈在“音乐救国”这一思想指导下，埋头从事音乐研究。我们从他对音乐本质的认识、对民族音乐的见解、对比较音乐学的倡导、对音乐社会功能的认识等几个方面，可以看清他的音乐思想的轮廓：他认为音乐是人类社会生活的反映，并反过来影响人类社会生活；他认为必须在民族民间音乐的基础上，借鉴外国的科学方法，来发展既能代表中华民族特性而又能振奋中华民族精神的民族音乐；他主张在与外国音乐——特别是与欧洲音乐——的对比研究中，取长补短，以便更快、更好地发展中国的民族音乐。在当时的历史条件下，能提出如此精辟的见解，确实是难能可贵的。

历史证明，“音乐救国”这条道路是行不通的。但是不能因此而否定他的爱国主义思想，也不能因此而不承认他是一位爱国主义音乐家。因为他确确实实是为了振兴中华而奋斗终生的。他的一系列音乐论著就是最好的历史见证。

1984年4月12日初稿

1984年7月10日脱稿

王光祈欧洲音乐理论著述简评及其对我们的启示

中国音协辽宁分会　孙学武

王光祈旅德期间，在专门研习音乐的十二年间，发表的论著计有三十五种之多。当时在国内付诸出版的专著有十九种（其中《西洋歌剧指南》、《王光祈音乐论文第一集》，中华书局于1936年曾登发已印刷的预告，但未曾见书，有待查寻）。在这十九种专著中，关于欧洲理论部分的，占三分之二。其中如《对谱音乐》、《西洋音乐史纲要》等，都是首次由我国学者自行编著的。

对一个已过三十应立之年，又身处异邦，才开始改学音乐的人来说，仅十二年竟写出如此之多的欧洲理论专著，确如他自己所说若不经过"九牛二虎之力从事"，是办不到的。王光祈1920年赴德时，仅略通英文，尚不懂德文，经他以惊人的毅力，刻苦学习，克服了语言、文字方面的障碍。除精通了德文，还会了拉丁文、法文，曾著英法德读音比较。由于熟悉或精通几种外国语文，给他致力研究工作，创造了先决条件。仅这一点，对今天从事理论研究的人，是值得深思的。我们这辈人中，慨叹由于对外语一门不通，已成吸收与更新知识的一大障碍的同志，是不少

的。

光祈先生一个人竟写出十几种欧洲理论专著，这是我国清末以来到本世纪二十年代，任何一位致力介绍欧洲音乐理论的先辈所不及。先于或与先生同时留学德国的东邻日本人，对王光祈至为钦佩。据知他们中的田中正平①和下总皖一②，在二十年代后期，曾经常向就学日本的中国留学生，介绍王光祈先生。我国音乐界仍健在的或已过世的一些知名的长者，曾从光祈先生著作中受过教益的，恐不乏其人。尽管这些书著，在时隔半个世纪后的今天看来，感到若干处有些简单通俗，或间有观点上的错误与论述上的偏颇、不足。对此，我们应以历史的观点相待，既不溢美，也不宜贬低这位政治上真诚的爱国主义者、中国现代音乐科学的开拓人。要永世纪念他对祖国音乐文化事业，所做出的贡献。

现仅就光祈先生的欧洲音乐理论著述，做一简评：

一，音乐史在音乐学中，是重要的中心学科。要求所编写的内容，必须具有准确无误的高度科学性，和作者成书中的严肃治学态度。对此，王光祈的《西洋音乐史纲要》，给予我们莫大启示。

撰写音乐史，由于所要编写的对象和方法上之不同，因而各家相异。譬如，以对象而论，除纵观音乐渊源流长的通史外，还有对一定时代（如文艺复兴、巴洛克等），对一定地区（如印度、非洲、苏格兰等）；对一定形式（诸如歌剧、交响曲、宗教音乐等），以及对音乐上特定的专题（如演出史、记谱法史、理论史等），加以论述。从方法上来看，除以旧体列传风格编写外，还有以纯粹构成音乐的音现象记述的（如形式史、样式史）；

有以文化、社会、哲学思潮做背景，紧密联系时代精神编写的（音乐文化史、音乐思想史）等。晚近，有些学者将世界各音乐文化圈，置于统一的视野下，试图写成一部世界音乐史。

王光祈在编著《西洋音乐史纲要》时，他可能受到辛灵③教授的指导："现在欧洲方面，尚未达到编纂《音乐通史》之程度。此刻只能从事'零碎工作'，至多能修《分类音乐史》，以待将来有伟大音乐历史家出现，然后再采取各种研究成绩，编成通史"。所以他在1929年写了《音乐与时代精神》。此文，可视为编著《西洋音乐史纲要》的准备，亦可谓之"零碎工作"。顾名思义，《西洋音乐史纲要》是以疏而不漏，纲要克举的方法编著的。此书虽远不及宏篇通史之详尽，但对当时处于启蒙时期又渴求系统知识的读者，得益非浅。在仅十余万字的史书中，由音乐的起源连续记述到进入本世纪后在欧洲兴起的无调音乐。这种疏而不漏，严谨的编写历史，在纲要体的音乐史著作中，甚至在建国后此类书著，也是少见的。

当时与德国邦交友善，学术上亦极力仿效德国的日本，在1936年也出版一本由小松耕辅④著作的《西洋音乐史纲要》（共益商社书店发行）。两书体例及所编内容，异同皆有。惟小松氏最大的不足是，在该书绪言中，对多数著书的偏多编写德国音乐，把一部欧洲音乐史写成颇象德国音乐史，虽认为不公，但正文中，对欧洲大陆上世纪末，在法国已崛起的，不为富有音乐传统的日耳曼民族所接受的印象主义音乐，他却没按年序及音乐形式和风格特征编写，仅在谈到作曲家德彪西时，附加记述的。至于印象主义以后的诸流派，皆未编写进去。至于有的，如P·S·汉森的《20世纪音乐概论》、柴田南雄的《西洋音乐史——印象派

以后》、H·哥德施密特的《德国音乐——它的古典遗产和近代创作》等等，都是断代史。

令人莫解的是，时至二十世纪八十年代，有的欧洲音乐史著作，对印象主义，及其以后所产生的一些流派，仍不编入在内。有的音乐院校讲授欧洲音乐史课，并未申明所讲的仅是始自远古到浪漫主义时期的断代史，但对进入二十世纪后在地球那一方所发生的音乐现象，对学生却不做讲述。

王光祈履行了他在《西洋音乐史纲要》诸言中所宣称的五点治音乐史之方法：（1）英雄主义与时势主义；（2）偏重理论与偏重实用；（3）注重部分与顾及全体；（4）只讲形式与专讲内容；（5）时代思潮与音乐进化。所以，使这部《西洋音乐史纲要》，至今仍不失其史学价值。

二，王光祈是接受了德奥上世纪末始自施通普夫⑥、霍恩博斯特尔⑧所成体系的比较音乐学思想、观点、方法的影响，而且贯穿于他有关欧洲音乐理论的专著中。在《西洋音乐史纲要》中，他多处以相比较的方法，来阐述一些音乐现象。如第二章第四节，当说到初民之音乐时，则有"古代原始人类的音乐，虽不必尽如今日之野蛮民族，但'音域'范围，必定极为有限，却可以断言。譬如现行西洋乐器之上，多至七个音级⑦，如钢琴之类。至于中国乐器，则除七弦琴外，'音域'范围均极不广。由此一端，已可想见我们'音乐文化'如何落伍了！此正如识字不满五十的人，要他作几首诗出来，当然是万办不到的。"此仅是一例也。

我们通读王光祈在著述中所反映出的比较音乐学思想，已远非当时德国学者们所持的"正宗"观点与方法，即进化论、文化

形态学观点。如果王光祈把当时在欧洲得到公认的先进科学理论，奉为金科玉律，原封照搬的用以指导他的理论思维，他也将会变成他所批评的那种“一位黄面黑发之‘西洋音乐家’”了。当时，德奥派的比较音乐学所研究的领域是：（1）乐器学；（2）将研究成果集成，编写一部世界音乐史；（3）研究各民族的音乐样式。而王光祈则极多偏重于第三个研究领域。历史证明了对各民族音乐样式的究研，是比较音乐学实践中最富生命力的，派生出的一个研究学科。它发展到本世纪下半叶后，更加显示出应用理论和实践的紧密关系，研究成果是巨大的。在这个研究领域中卓有成就的威奥拉⑧，在五十年代提出：把以研究民族音乐为中心内容的，演进的经过历史实践的这一学科，称之为“民族音乐学”(ethnologische Musikforschung〔德文〕)。

在学习欧洲先进科学知识成果，和吸取他们治学的经验方面，王光祈不是人云亦云的盲从，也不是亦步亦趋的模仿，而是有他自己的独立思考立场，和最终的目的：“盖西洋音乐，自希腊以还，数千年来进化之结果，无论其形式（如乐器和乐谱之类）、其内容（如乐律之类），皆超过吾国旧有音乐百倍以上，其尤令人注意者，即处处用科学方法，以研究音乐，大可引为改造吾国音乐师资。否则吾国音乐虽有至文至贵之音乐宗旨（如爱和平之类），亦甘于简陋，无所发挥矣。”⑨此语和当时国内一股欲将国乐全盘西化的错误思潮，绝非同辙。他在诸多著文中，极力倡导要特别努力创造具有民族性的国乐，但“不能强以西乐代庖”。王光祈曾谈过：“吾将偏究各国之音乐，考其嬗变，审其异同；吾国先民之素养，视各国为深，吾尤将发湮扶微，张皇幽眇，使吾国先民音乐，亦得与欧洲各国，各占一席，一洗外人讥我为无

耳民族之耻。”[10]

发展民族音乐文化，在借鉴的问题上，“洋为中用”，今天仍是告诫大家的一句铭言。光祈先生早在二十年代，就率先成为我们的师范了。

三，光祈先生留学到德国时，正是第一次世界大战刚刚结束的两年。战败德国社会情况是不平常的。由社会党人、天主教党和民主党组成个既要阻止容克和一部分资本家试图复辟霍亨索伦王朝，又反共的温和的共和体政府，它要迅速的重建德国。其间遇到了1929年发生的世界性的资本主义经济大危机，到32年德国社会诸矛盾发展到白热化的程度，导致了1933年纳粹独裁政治统治德国的历史悲剧。

从音乐文化艺术来看，整个欧洲从战前开始，便是诸家流派（诸如印象主义、原始主义、神秘主义、表现主义、噪音主义、新古典主义、十二音主义、即物主义、微分音主义等等）繁生和发展又消亡的复杂时代。德国人把这个时期（1920—1930）兴起的这些旨在反对浪漫主义的，抛弃过去传统等音乐特征，统称之为Neue Musik(新音乐)。傲慢的德国对源于法国的印象主义，持沙文态度，兴起了表现主义，具有代表性的音乐家就是勋伯格[11]。

王光祈身处充满危机感又貌似繁荣的社会环境，和面对如此庞杂的欧洲现代音乐现象，却一直保持清醒，加以分辨，是难能可贵的。他曾谓表现主义（Expressionismus）：“此项内部精神生活，或为热烈感情的，或为神秘宗教的，或属凭空幻想的，均无不可。”[12]“表现派则主张，但将吾人主观直接‘从内表出’。至于事物真象如何，大可不必过问，他人了解与否，亦

大可置之不理。”[13]

这些评语，恐怕就是指那些追求非理性、自我、潜意识所谓的“心灵在呼唤”说的。勋伯格的独角歌剧《Erwertung》和《月神附体的小丑》（Pierrot Lunaire）应皆属此。王光祈对这一类作品，做了这样的概括：“常脱离一切束缚，纯以表现个人自己内部精神生活为主。”[14]又如当谈到十二音音乐技法时，他说：“至于由此方法所组成之调子，可得四万万七千九百零一千六百种，彼此各不相同。换言之，此种制谱（本文作者注：即作曲）方法，与其谓为‘制谱’，毋宁谓为‘算帐’”[15]。可以看出，他不是持纯客观主义介绍的态度，而是对那些试图以数学概念做理论基础，来解释这种作曲技法，并把这种演式说成是始自音乐作品的原始细胞等等，做了尖锐的批驳。

上述事实，说明王光祈尊重客观历史事实，毫无回避之意，向读者介绍了直到当时在欧洲已经发生和存在的主要音乐流派，并据综合研究及其个人的美学观点，加以评述。象本文前面已提到的，我们有的音乐院校把开设的欧洲音乐史一课内容，只讲到后期浪漫主义为止（以玛勒、R·斯特劳斯做界）。甚至印象主义亦不予纳入教材。这就难怪思想活跃的青年学生要求知道历史的继续如何？反对把历史中断了。这是很自然的，也是合乎道理的行动。他们中有的似知又不知，既带有求知的探索精神，也不排除持有某种程度的盲目性，便通过多种渠道，自行解谜。这就难免分辨不清，出现偏颇。譬如，有人不加选择的认为，凡“新”皆好，把违反中国人美学习惯的，“怪调齐来，均非旁人所能了解。”[16]的部分西方现代音乐，视为至宝，错误的或不适当的借鉴，以致陷入拾人牙慧迷途的个别现象，也是有的。

如果我们循循善诱，象光祈先生所引导的那样："吾辈治西洋史，凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形、哲学美术思潮，社会经济组织等等；然后始能看出该氏此项作品所发生之原因"⑰，向读者或学生实事求是，褒贬适中的介绍西方现代音乐。这样做，总比蓄意回避或公开反对，给我们带来惩罚要好。

四，王光祈曾自勉："大凡素不研究学问之人，根本不知道有所谓'问题'。若研究学问而不深，亦不知'问题'有如许之多"。⑱广学博采，是他在学术上最终取得成功的原动力。如自1927年入柏林大学研习音乐之后，他便对音乐做了全面学习（如钢琴、音响学、音乐技术理论等）。又随柏林乐器博物馆长萨克斯⑲修乐器学，为通晓视唱练耳学科的有关原理，向柏林国家医院耳科主任学人体耳鼻喉解剖学等等。

每当读他欧洲音乐理论的著述时，发人深省之处，比比皆是。如他评述："至于德国人歌唱艺术，最重'表情'。忧愁之时，则常带沉郁之声；欢乐之时，则又改做爽朗之音。但此仅系'腔色'之变换，而非'音质'之变换。质言之，仅使'口腔''鼻咽腔'等处之状态变换，以做此种沉郁或爽朗之'腔色'，而与'声带'颤动形式无关。"⑳"其在意大利方面，则歌唱艺术，最重清一色之'美音'，因而对于'腔色'之变换，亦复捐弃（至少亦捐弃一部分）。以便始终保持其匀净一律之'腔色'与'音质'"㉑。

语言与音乐相结合，即如同说话又似歌唱的声乐表演艺术形式，在欧洲歌剧中早已有之，如意大利人所说的Recitativo（宣叙调）。但二十世纪后，在德国盛行的此类形式的声乐表演艺

术，被视为带有腔色技巧的语歌，德国人称之为 Sprechstimme，即“说声”之意；还有叫做 Sprechgesang 的，有“语歌”的意思。二者的含意是，要象说话似的歌唱。它与意大利歌剧中的宣叙调不同，但个别情况下，也有人把 Sprechstimme，叫做 Recitativo。但在汉语中，把它叫做“朗诵”是不确切的，有失原意。

这种声乐表演形式的特点：对于词，它规定了严格的音程与节奏。要求象说话似的，运用口腔、鼻咽腔的自然状态变化，修饰声音，进行语歌，但它不是唱歌。每当声音出现时，要严格的和规定的音程同高度，又据情感表现的要求，须立即如同说话似的高上去，或低下来。节奏不是自由的散板，而绝对要按规定的节奏表演。一般的记谱是：在五线谱表内，对所记音符的符尾或符头，标以“+”记号。也有用一条线，把音程和节奏表示出来的，不附加“+”记号。

最早应用Sprechstimme的，是芬巴丁克㉒，他在1897年创作了歌剧《皇帝和太子们》。继之，勋伯格在1900—11年创作的《格列之歌》，其中一部分用了这种形式；待到1912年他创作的《月神附体的丑角》，便把 Sprechstimme 发展成为一种完备的形式；勋伯格晚年写的《华沙幸存者》（1947）也是。又如贝尔格㉓在歌剧《沃切克》（1922）中，应用了这一形式；还有埃斯勒㉔在1924年所写的《巴尔姆修特列姆歌曲集》，亦运用了这一形式。

在今天，当我们讨论西方现代音乐时，有的同志竟把这一形式，说成是为表现“颓废”“厌世”情绪，是某个作曲家而专有的“音高不确定的话语式的旋律唱法”。诚然，表现主义音乐的头面人物勋伯格用了这一形式，并发展了它。但是这种德国人所

独有的又富特色的声乐表演形式，绝不是勋伯格所发明，更不是其个人所独用。我们要象光祈先生那样：“吾人对于美术作品，宜就其本身价值，定其优劣，不能谓时代愈进步，艺术亦复愈高也。”[25]经过平心静气的进行分析、研究后，再对某具体作品定其优劣。对古往今来的中外音乐家、作品，做简单的肯定与否定，都是有害的。这类教训的苦头，难道我们吃的还少吗？须知，人类文化进程的历史告诉我们：如果以一种观点，去品评另外一个民族的艺术现象，势必要歪曲它。

再如，他在《东西乐制之研究》中，曾有：“此外，吾国最古之调为五音所组成。近代西洋音乐大家中，如马迺儿（Mahler奥人。生于一八六〇年。死于一九一一年。）辈，又甚喜用此种‘五声调’竟成为一时之风气。”在《中国诗词曲之轻重律》中，当他剖析李白的《春日醉起言志》时，则又有：“按李白此诗，曾为奥人马迺儿Macler，谱入彼之巨制Das Lied von der Erde。”[26]又：“此诗被马迺儿Macler谱入乐中之后，其音乐之沉痛，直使悲观主义程度，升至无可再升。反之，第二首诗（采莲曲）[27]又系描写一种春心暗动有生可乐之境。”

上两例，足以说明王光祈通晓音乐各方知识之广，造诣之深。如后例可知先生将《大地之歌》的德文词[28]，复又译成汉文，加以比较。且对音乐做了细致的，专业性很强的分析，否则难以做出时至五十年后的今天，仍可视为十分准确的评论。王光祈在其著述里所反映出的诸多治学事例，对于今天从事理论评论工作的人，确是衡量自己的一面镜子。

①田中正平（1862—1945），日本音乐学家。早期留学德国波恩大学

②下总皖一（1898—1962），日本作曲家、教育家。1932年留学柏林音乐大

学，曾师从亨德密特。

③Arnold Schering（1877—1941），德国音乐学家。曾师从施通普夫，《巴赫年鉴》乃其名作。

④小松耕辅（1884—1966），日本作曲家、评论家。自1920年赴欧留学三年。

⑤F·C·Seumpf（1848—1936），德国心理学家、声学家和音乐学家。

⑥E·M·von Hornbostel（1877—1935），奥地利音乐学家。

⑦即Octave。

⑧Walter Wiore（1906— ），德国音乐学家，系民歌研究权威。对美国音乐学亦颇具建树。

⑨王光祈《德国音乐与中国》

⑩魏嗣銮《我所能记忆光祈之生平》成都《追悼王光祈先生专刊》1936年4月。

⑪Arnold Schönberg（1874—1951），"新维纳乐派"的领导者，十二音音乐技法的创始人，对西方现代音乐影响很大。

⑫⑭㉕王光祈《音乐与时代精神》

⑬⑮⑯⑱王光祈《西洋音乐史纲要》

⑰王光祈《中国音乐史》

⑲Gurt Sachs（1881—1959），德国音乐学家，现代乐器学创始人，著有《乐器百科全书》等世界名著。

⑳㉑王光祈《学说话与学唱歌》。

㉒E·Humperdinck（1854—1921），德国作曲家。

㉓Alban Berg（1885—1935），奥地利作曲家。勋伯格学生、至友，"新维也纳乐派"成员之一。

㉔Hanns Eisler（1898—1962），德国作曲家。勋伯格学生，共产党人，现在民主德国国歌作者。

㉖大型声乐套曲《大地之歌》。

㉗李白诗，被用于《大地之歌》中的第四曲歌词。

㉘《大地之歌》的词，系选自德国汉斯·贝特格将中国唐诗，以德文散文诗体译成的《中国笛》中的七首而成。

关于王光祈“燕调”的探讨

天津音乐学院　康少杰

王光祈是我国最早的音乐学家，他也是最早把欧洲的比较音乐学带到中国和东方来的人。他在介绍西洋音乐理论和用比较音乐学的方法研究中国、东方以及西洋音乐等方面都作出了杰出的贡献。他是我国现代音乐理论的奠基人之一。特别是，他在用科学方法，对我国民族音乐理论进行研究方面的业绩，是后来者永远不应该忘记的。

王光祈的许多著作是在国外完成的，他所进行的工作，在我国当时也是属于开创性的。由于客观条件的限制和在时代上、思想认识上的局限，今天看来，这些著作还显得不够完善，甚至包含有错误的地方，这是完全合乎事物的发展逻辑、也是我们不能苛求于前人的。本文就他在《中国音乐史》中提出的“燕调”问题准备作的一些探讨，就是在上述认识的前提下进行的。

在下面的讨论中，我所使用的音阶名称，不是通常习用的“古音阶”（或“旧音阶”、“雅乐音阶”）、“新音阶”（或“清乐音阶”）和“燕乐音阶”，而是我所主张的以特征音命名的“变徵音阶”（do re mi #fa sol la si）、“清角音阶”（do re mi fa sol la si）和“清羽音阶”（do re mi fa sol la ♭si）（详见我提交“中国民族音乐学第二次年会”的小

文：《关于"音阶"和"宫调体系"称谓的建议》，此文摘要见中国音乐学院编《音乐文摘》1982年第4辑），特先说明一下。

一、王光祈对蔡元定《燕乐》一书内容所作的解释

王光祈的《中国音乐史》是中华书局于1934年出版的，书中对蔡元定《燕乐》一书的内容作出了解释，第一次提出了"燕调"（即习称为"燕乐音阶"的"清羽音阶"）问题。此后五十年来，王光祈的论述一直成为解释蔡元定《燕乐》内容的主要依据，并产生了广泛的影响。在对这一问题进行探讨之前，有必要先对蔡元定《燕乐》的有关内容摘引一下。

南宋乐律学家蔡元定曾著有《燕乐》一书，今已散佚。元脱脱在他所著《宋史·乐者》中摘录了此书的部分内容，脱脱说：

> 蔡元定尝为《燕乐》一书，证俗失以存古义，今采其略附于下：
>
> …………
>
> 一宫、二商、三角、四变为宫、五徵、六羽、七闰为角。五声之号与雅乐同，惟变徵以于十二律中阴阳易位，故谓之变；变宫以七声所不及，取闰余之义，故谓之闰。四变居宫声之对，故为宫。俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为角而实非正角。此其七声高下之略也。
>
> ……燕乐以夹钟收四声：四宫、四商、四羽、四闰。闰为角，其正角声、变声、徵声皆不收，而独用夹钟为律本，此其夹钟收四声之略也。
>
> 宫声七调：……皆生于黄钟。商声七调：……皆生于太簇。

羽声七调……皆生于南吕。角声七调：……皆生于应钟。此其四声二十八调之略也。（着重点均本文所加。）在摘录蔡书大要之后，脱脱又加以解释说：

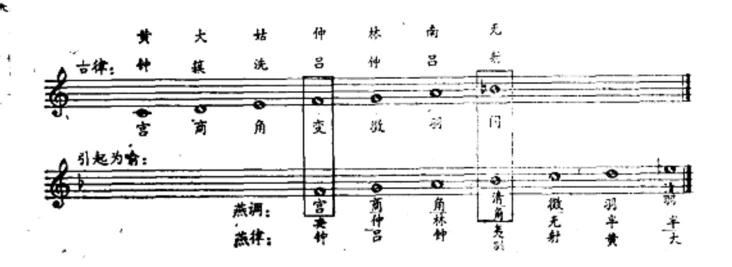
夹钟宫谓之中吕宫，林钟宫谓之南吕宫者，燕乐声高，实以夹钟为黄钟也。

王光祈对上引《燕乐》的内容，在列出图表之后，是这样解释的：

……比较复杂的是“引古为喻”一事。蔡氏所谓“四变”者，系指古律仲吕而言。何以知之？因该律在十二律中，阴阳易位，故也。（按古调中之变徵系蕤宾，为阳律；现在则为仲吕，系阴律；所以只称之为“变”。）蔡氏所谓“七闰”者，系指古律无射而言。何以知之？因该律为古调七声中所未有故也。（以七声所不及，故谓之“闰”。）蔡氏所谓“四变为宫”者，系指该项“变”音，为燕乐中之“宫”音也。所谓“七闰为角”者，系指该项“闰”音，为燕乐中之清角也。（……惟所谓“变宫为角”者，系指古乐中之变宫（即闰）为燕乐中之清角而言。）

王光祈的以上解释，归纳起来主要就是：“变”为“清角”（古律“仲吕”），非“变徵”（古律“蕤宾”）；“闰”为“清羽”（古律“无射”），非“变宫”（古律“应钟”）。”变”即燕乐之“宫”（燕律“夹钟”），“闰”即燕乐之“清角”（燕律“夷则”）。所谓“变宫为角”，他认为实即“闰为（燕乐之）清角”。兹以图谱表示如下（为说明方便，以C′为黄钟）。

这里，王光祈提出的“燕调”，即“清羽音阶”。他说的



“引古为喻”，也是“清羽音阶”。两者除了律高不同（一为黄钟均，一为夹钟均）之外，并无其它区别。

二、对于王光祈“燕调”的不同理解

王光祈关于“燕调”的论述，特别是关于“闰”的解释，几十年来被广泛采纳，似乎已成定谳。对此提出不同见解的，就现见所及，我最先看到的是1975年香港出版的张世彬先生的《中国音乐史论述稿》（以下简称《论述稿》）一书。此书在《第三章、五、蔡元定燕乐音阶的真相》一节内，提出了“闰”为“变宫”而非“清羽”，“闰”即是隋郑译所立之“应声”。他并且认为“燕乐音阶”事实上并不存在，所谓“燕乐音阶”实即传统的“清乐音阶”（即“清角音阶”）。

之后，又读到了陈应时同志发表在1982年第二期《中央音乐学院学报》上的文章：《“变”和“闰”是清角和清羽吗？——对王光祈“燕调”理论的质疑》（以下简称《质疑》）。文中提出了与王光祈完全相反的看法，认为：“变”即“变徵”非“清角”；“闰”即“变宫”非“清羽”；所谓“阴阳易位”，乃指“变徵”（阳律蕤宾）易为“徵”（阴律林钟），而非指易为“清

角”（阴律仲吕）。（详见《质疑》原文。）

这样，就打破了长期的沉静局面，引起了大家的注意。读了上述论著，使我颇受教益。对两文提出的有些意见，我是同意的；对另一些意见，则有不同认识。这里，不揣谫陋，想谈一谈我对这些问题的理解，以期得到前辈和同道的批评与帮助。

为了便于说明问题，下面先从“七闰”谈起，然后再谈“四变”以及相关的其他问题。

(一)关于“七闰”

1.“闰”是“变宫”，并非“清羽”

蔡元定《燕乐》中有几句话比较费解，历来存在不同的解释。下面提出我对这些话的看法，以就教于大家。

“‘变宫’以七声所不及，取闰余之义，故谓之‘闰’。”对这一段话的文字本身，我大体上同意《质疑》的解释。“不及”和“闰余”，从字面上看意义正好相反，蔡元定怎么会讲出自相矛盾的话来呢？其实，“七声所不及”指“不在本调七声之内”，“闰余”则是指“越出本调七声之外”，两者的含义正好相同。用今天的语言来讲，即“变宫”既然已经“为角”，故而不能再称为“变宫”；这里的“角”却又是上五度宫音系统之“角”，并不在本调七声之内，因而乃称之为“闰”。

“俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为角，而实非正角。”这段话用今天的语言来讲，即：“闰”为正声，不视做变声。“以闰加变”，就是以正声之名（“闰”），加于变声之名（此处指二“变”之一的“变宫”）之上。所以，“闰”既是“角”，又不是本调的“角”（“正角”），而是本调之外的上五度宫音系统的“角”。我认为这样解释比较顺畅，不再有难解之处，因

为它完全合于蔡元定的原意。

既是“变宫”，为什么又称之为“闰”？因为它是正声（角声），所以不能用变声之名，但它又不是本调的正声，所以才称之为“闰”。总之，不管称之为什么，“闰”音是“变宫”，而不是“清羽”，这是很清楚的。

王光祈说“闰为七声所无”，这是对的；但他认为“闰”是“清羽”，看来，这是搞错了。“闰”既不是“清羽”，“清羽”也不能为“角”，所以王光祈只好解释为“七闰为清角”了。

2．“角”是“应钟”，并非“无射”

唐、宋燕乐四调的实际情况，也证明了王光祈是搞错了的。燕乐宫、商、羽、角四调，“角”实际上乃是“变宫”，即“变宫为角”（上五度宫音系统之角），也即是“闰”。这是一个公认的客观事实，用不着多加解释。问题在于，正是上引蔡元定的《燕乐》中就有这样的记载：“……角声七调……皆生于应钟。”“应钟”就是黄钟均的“变宫为角”，角为“应钟”，自然不会是“无射”，这里不可能产生误会，而王光祈却认为“应钟”当为“无射”，这显然是与蔡元定的本意不相合的。

(二)关于“四变”

1．“变”是“清角”，并非“变徵”

蔡元定对这一点说得很清楚：“惟‘变徵’以于十二律中阴阳易位，故谓之‘变’。”黄钟均之“变徵”，位于“蕤宾”，为阳律；易位为阴律，当为“仲吕”，即“清角”。在这里，蔡元定和《隋书·音乐志》中郑译的话：“清乐黄钟宫以小吕为变徵，乖相生之道。”完全是一个意思。因为，他们都是在“证俗失”，而且是完全相同的“俗失”。王光祈解释说，“四变”即指“仲

吕”，也即是“清角”。这一点无疑是正确的。《质疑》则认为阴阳易位是指由“变徵”易位成“徵”。虽然，“徵”也是阴律，但蔡元定在这里把阴阳易位之后的阴律仍称为“四变”，即仍是变声，而非正声；若是易位到“徵”，“徵”乃是正声，而非变声。蔡元定连他称之为“实非正角”的“变宫”，因其属于正声为（上五度宫音系统之“角”），尚且不以变声名之，而称之“闰”，岂能反将毫无疑义的正声“徵”，名之为“四变”呢？这显然是不符合蔡元定的原意的。另外，“四变”也不可能是指“变徵”，因为“变徵”虽属变声，但在我国民族音乐传统中，它是不可能“为宫”的。蔡元定明明说“四变为宫”，“四变居宫声之对”，在这种情况下，“四变”当然不可能是指“变徵”了。

2.“四变为宫”，在于“存古义”

蔡元定提出“四变为宫”，“四变居宫声之对”的用意，在于“证俗失以存古义”。他实际上是认为：为了“存古义”，俗乐的“四变”，应看做是古乐的宫音。也就是说应以“清角音阶”的“清角”（“四变”）为宫，那么同一音列即可成为“变徵音阶”。这样，“古义”就可得而保存了。观下表自明：

（俗失）	宫	商	角	变	徵	羽	闰	宫	商	角	（清角音阶）
（古义）				宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	（变徵音阶）

（“四变为宫”）

（“四变居宫声之对”）

王光祈按照他的解释列了一张表（见《中国音乐史》125页，《质疑》曾加转引，并请参看第3页图谱），他把表明“古义”的

行一标为“引古为喻”，表明“俗失”的一行标为“燕调”，他的用意也是在进行“古”、“俗”的对比。但是，两行所列都是“清羽音阶”，除上行为黄钟均，下行为夹钟均外，从两行音阶来看，是难以区别“古”与“俗”的。请看下表：

													半	半	半	半
古律：	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
引古为喻：	宫		商		角	变	[illegible]	徵		羽	闰		宫		商	
燕律：						夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大
燕调：						宫		商		角	变		徵	[illegible]	羽	闰

蔡元定要存的“古义”，要证的“俗失”，难道只是黄钟均与夹钟均的区别吗？这不会是蔡元定的原意，道理也是显而易见的。所以，王光祈在这里未能自圆其说。

三、“燕乐”的角调为什么要用“变宫为角”

为了讲清本文所要探讨的问题，有一个与此直接有关的历史现象，有必要同时加以提出。这就是：“燕乐”的角调，为什么不用“正角”，而要以“变宫为角”？

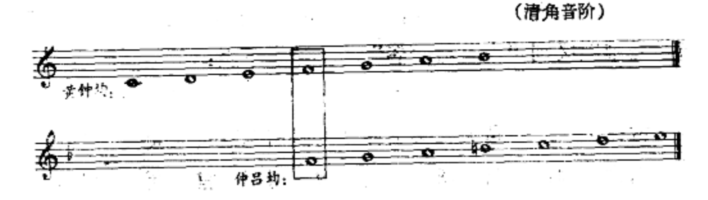
《质疑》曾引用了夏野同志的观点，说明了“燕乐”音乐的多种音阶、调式、风格及来源的复杂情况，主张不能用一种音形式来概括，我完全同意这一意见。基于同样的认识，我以为阶“燕乐”以“变宫”为“角”的客观存在，是否是由两方面的原因造成的。

第一方面：

“燕乐”中既然同时存在着几种不同的音阶形式，坚持某一种音阶观点的人，常习惯于以自己的音阶观点去看其他种音阶。

如果以“变徵音阶”的观点去看“清角音阶”，就会把黄钟均的音列看做是仲吕均的音列：
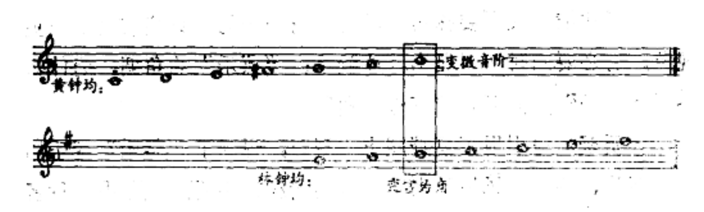
（清角音阶）



（变徵音阶）

这样，两种观点就可以各得其所。这里采用的方法是“清角为宫”，即是蔡元定“证俗失以存古义”的“四变为宫”，即“四变”为下方五度宫音系统的“宫”。

反之，如以“清角音阶”的观点来看“变徵音阶”，那就会把黄钟均的音列看做是林钟均的音列：
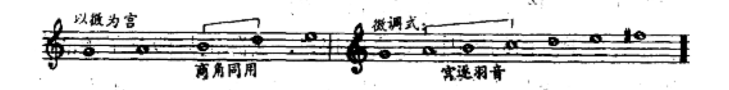


（清角音阶）

这里采用的方法即是“变宫为角”，亦即蔡元定“实非正角”的“七闰为角”。即“七闰”为上方五度宫音系统的“角”。

用一种音阶观点去解释另一种音阶的记谱方法，今天仍不鲜见。我并不赞成这种作法，但这属于另外的问题，不在本文的讨论范围之内。

第二方面：

在我国民族音乐的发展中，运用徵调式的历史是十分久远的，在先秦典籍中即已屡见记载。但在“燕乐”四调中却没有它的位置，即所谓“有声无调”。当然不能由此得出结论，认为“燕乐”中根本不存在徵调式。关于徵调式在“燕乐”中如何产生的问题，唐段安节在他的《乐府杂录·别乐仪识五音轮二十八调图》一节中，曾有一段话，提供了线索。他说：“上平声调，为徵声，商角同用，宫逐羽音。”这是他提出的在“燕乐”四调中产生徵调式的方法。这里“商角同用”的“角”，同样也是“变宫为角”的“角”，即上方五度宫音系统的“角”。我认为，“商角同用”，即指先用“变宫为角”的方法，并用商和角，即可产生以徵为宫的上五度调的宫调式；然后，再引入宫和羽二音（“宫逐羽音”），这样，就可以产生出原调的七声徵调式。这一方法既适用于“清角音阶”，也适用于“变徵音阶”。见下例：



以上两个方面，都是与“清角为宫”和“变宫为角”有直接关连的。这两种方法，特别是后一种，已成为我们的民族音乐，尤其是戏曲音乐（无论是北方还是南方剧种）中的一种广泛运用的重要的传统方法。

上面讲到的，就是我认为，为什么会产生“变宫为角”这种历史现象的原因。

四、几点概括认识：

最后，概括我的认识为以下几点：

1.王光祈在五十多年前，第一个提出“燕调”问题，肯定了“清羽音阶”在中国的存在，并力图加以探讨和论述，产生了十分广泛的影响。他能够做到这一点，我认为：一是他对中国的戏曲音乐比较熟悉，他会唱京剧和川剧（川剧的弹戏中即有“苦皮”即“燕调”）；二是他运用比较音乐学的方法观察和研究了中国音乐和东方音乐，这是在他之前，别人未曾做到的。尽管在这个问题上，他还未能得出正确的结论，但王光祈的开创之功是不应当抹杀的。

2.由以上论述可以看到，蔡元定要证的“俗失”即“清角音阶”，要存的“古义”即“变徵音阶”。实际上，他并没有提到“清羽音阶”（“燕调”）。我认为，就目前看到的《宋史》所摘录的蔡元定《燕乐》一书的片断内容，还不能做为“清羽音阶”（“燕调”）见诸记载的论断依据。

3.由于上面的原因，本文的探讨，实际上只涉及了“清角音音阶”和“变徵音阶”。这是因为本文所要探讨的仅限于对蔡元定《燕乐》一书的内容如何正确理解。蔡元定没有谈到的，这里自然也就无从探讨了。

4.“清羽音阶”，在我国西北乃至广东的一些戏曲剧种中，是一种客观存在；从唐、宋以来留传至今的古乐乐谱中，也证明完全了它的存在。《论述稿》却完全加以否定，我认为这是不妥当的。至于对“清羽音阶”的来源和发展历史的研究，自然是十分重要的，但这有待于有关专家们今后去努力完成，这也不属于

本文所要探讨的范围。

由于个人见拙识浅，以上认识肯定有片面和不当之处，请同志们予以指正。

一九八四年六月初稿，九月改定
于天津音乐学院

王光祈的“谐和”思想和“国乐”观

四川音乐学院　钟善祥

王光祈是我国近代一位杰出的音乐学家，他对我国的民族音乐事业作出了很大贡献。今天我们对他有关音乐思想和音乐建设理论方面进行分析研究，不仅是为了对这位音乐学家作出比较符合实际的评价，而且从近代音乐史角度出发，对探索我国从五四到抗日战争初期一段时期的社会音乐思想，也具有一定意义。

王光祈的著述（包括音乐以外的通讯、评论文章等）很多，涉及的内容也很广泛。通读之后，很容易使人感到，孔子的礼乐思想渗透在他所有的论述之中，而他又自称“是孔子的信徒”①，这就更容易使人把他的音乐思想和儒家的伦理观念紧紧地联系在一起，而贯穿于王光祈整个著作的爱国、民主思想主线，也会被人们习惯理解的封建道德概念所掩盖或否定，从而他的“国乐”观也会被误解为旧的“礼乐”观。那么，王光祈的音乐思想基础是什么？我们绝不能简单地回答为礼乐思想，必须具体地分析他所称的礼乐的内容。然而王光祈把礼乐的内容都归结到“谐和”上面，因此，我们还得首先研究“谐和”的含义和内容。下面主要用归纳的方法来进行探索论述。

二

在王光祈的音乐论著中，经常看到“谐和”一词，根据使用情况，大致可以分为两类：一类用作音乐术语，如“谐和学”即和声学，“三音谐和”即三和弦，“八谐”、“四谐”即八度或四度协和音程等等；另一类是作为表达他的音乐观点时的用语，如“谐和主义”、“谐和态度”等。我们要探索的是后一类。

“谐和”的含义，王光祈作了这样的注解：“即身心相安之意”②。本着这个意思，他从美学角度将“谐和”与音乐（包括形式和内容）联系在一起。他说：“大凡学过音乐的人，都知道谐和Harmonie这个字的重要。音乐之所以能够使人心旷神怡，就是因为其中音乐谐和的缘故。音乐自身既含有谐和作用，于是听乐的人，也立时受着他的影响，与他互相谐和起来。”③他说明了“谐和”对于人的作用之后，进一步提出了“谐和主义”用以代表他在政治或音乐方面的观点。王光祈为了把“谐和主义”与“调和主义”明确地区别开来，于是声称：“我们所谓‘谐和’亦不是寻常人之所谓‘调和’，调和的意思，是把我所主张的让步几分，再把他人的意见容纳几分，以免各走极端。至于我们现在所提出的‘谐和主义’，一方面既可以使我们民族复兴，他方面又可以感化世界人类，万万不能把他让步几分，再把他人的，征服态度’采择几分，以成调和的谬解。”④王光祈又把音乐的谐和性和孔子的礼乐思想联系起来，他说：“我们的孔夫子，很懂得这个谐和的妙用，遂把他的全部学说，都建筑在这个音乐上面。所有我们人类自私自利明争暗夺的习性，都被他那种建于音乐谐和原理上的学说，软化起来。”“总之，我们外面行动须

极有节制，否则社会秩序将纷如乱丝，内心生活又须极为谐和，否则人心风气将日趋于下。‘礼’便是外面行动的一种节制，‘乐’便是内心生活的一种谐和。”⑤王光祈还认为，在这种谐和礼乐思想的陶养下，形成了我们民族的特性。他说：“什么是‘中华民族特性？’简单说来，便是一种‘谐和态度’”⑥“所谓‘中华民族性’者何，即爱和平、喜礼让，重情谊，轻名利是也。”“吾中华民族之精神，系基于礼乐，此义吾国人知之，即外国人亦知之”⑦。我们从王光祈的有关音乐论著中，看出这样一条线来：谐和——礼乐——民族性。王光祈深感我国对外受到帝国主义侵略，国内又是军阀、土匪横行，社会秩序“纷如乱丝”，“我们中华民族的颓唐堕落，现在可谓达到极点了。”⑧他主张“爱族救族”，而且强调礼乐的作用，认为“唤醒民族改良社会之道奈何。曰自礼乐复兴始。”⑨

王光祈所指的“礼乐”含义是什么？这是探索他的音乐思想的一个重要方面，也是判别他的音乐思想属于什么社会或阶级思想范畴的重要问题。如果说孔子的礼乐思想概括了古代封建社会的道德内容，如恭宽、信、敏、惠、智、勇、忠、恕、孝、弟等等，那么，王光祈对它却是抱批判继承的态度。他认为“古礼古乐之不适于今者，自当礼淘汰”；⑩“古古乐之不宜于今者，吾党自应起而改造之。以应世界之潮流。”⑪而且他把“礼”和“乐”的实质都归结到一个“乐”字上面：他论述二者的关系时说：“内心谐和生活，好比一种音调，外面合礼行动，好比一种节奏。……假如一种礼法，他的规定不合我们内心谐和生活的要求，那么，这种礼法便是不尽人情，我们直可以掉头不顾。照这样看来，‘礼’这样东西，亦只算一种我们内心谐和生活之表现

于外的。换一句说，只算是‘乐’之一种附带品。”[12]那么，王光祈对于古乐的观点是怎样的呢？他解释“吾国古乐真意”是“用以协和人心”的，“吾民族数千年来之爱和平，喜礼让，重情谊，轻名利种种美德，无不由此产生。”[13]他把我们这些民族传统中优秀的品格、思想、道德等都归纳于谐和这个概念之中。这就是王光祈对于礼乐的新解。如果说孔子的礼乐思想中，也含有这些因素，那么，王光祈就是继承了这些可贵的东西，并用以解释他那个时代中国音乐应该具有的社会意义。

王光祈的礼乐谐和思想，还直接反映在他的政治见解里面。他不但把“谐和”与“调和”严加区别，而且对与“谐和”相对立的“不谐和”以及与“谐和主义”相对立的“征服主义”（国外指帝国主义，国内指军阀、土匪）表示了鲜明的态度。他在1924年撰写的《欧洲音乐进化论》中指出：“先将所有抱着‘谐和态度’的国人联络起来，……再向一部分不谐和的国人，要求他们与我们谐和合作。倘若他们始终不愿与我们谐和，那么，我们为保持大多数的谐和起见，只好把他们铲去”；对于国外的“不谐和分子”，“倘若他们始终不愿与我们谐和，我们为保持人类全体谐和起见，亦只好把他们铲去”。特别到了1930年，他写《伦敦海军会议之成绩》那篇带政论性的报导时，对于那些与“谐和主义”相对立的抱“征服主义”的帝国主义侵略者，态度就更加鲜明而坚定了。他主张“吾人欲一与他国论短长，则只有增强国人自己‘能力’之一法；而且只有‘相同之力’，可以抵抗收效。换言之，彼以‘经济势力’侵来，我亦只能以‘经济势力’相抗，决非用‘武备势力’或‘学术势力’所能抵御收效。换言之，彼以‘经济势力’侵来，我亦只能以‘经济势力’

相杭，决非用‘武备势力’或‘学术势力’所能抵御收效；彼以‘武备势力’侵来，我亦只能以‘武备势力’相抗，决非‘学术势力’或‘经济势力’所能抗御收效，其余如‘学术势力’或‘艺术势力’之侵来，亦然”。这种对于帝国主义侵略所提出的针锋相对的主张，也是他在政治上的见解。联系看来，王光祈的音乐谐和思想是与和平、礼让、情谊、安宁、恬淡等内容密切相关，而却同调和、妥协、软弱等概念大相径庭。“谐和主义”表面上好象墨守于孔子的礼乐思想，但从实质看来，王光祈的音乐思想，最后已从儒家思想的窠臼中脱颖而出，汇入了五四时期反帝、反封建的爱国、民主思想洪流之中。

二

王光祈的爱国、民主思想，体现在他极力主张创造中国的“国乐”这一问题上面。创造“国乐”的目的在于唤醒民族，拯救国家。他对“国乐”作了这样解释：“什么叫做‘国乐’？就是一种音乐，足以发扬光大该族的向上精神，而其价值又同时为国际之间公认。”⑭他所称的“国乐”，实际上指的一种能够代表我们民族的新音乐。

王光祈首先提出了“国乐”必须具备的三个条件：“(一)代表民族特性。”这里所谓的民族特性，包括了民族性格、思想、生活习惯等内容；“（二）发挥民族美德”。强调音乐的社会功能，“国乐”要能“引导民众思想向上”，反对“迎合堕落社会心理的音乐”；“（三）畅舒民族感情。”“所谓畅舒感情，是畅舒民众的感情”⑮。如果把这三点再概括一下，就是“国乐”应该具有民族性、教育性（社会作用）和民众性。这是王光祈在

民族音乐建设问题上提出的一个很有价值的论点。这里，我们还得回顾并联系二十年代前后的情况，当时我国在音乐理论上存在着激烈的两种争论：一种主张固守几千年来的音乐遗产；另一种主张用“全盘西化”的办法以取代我们的民族音乐文化。在“复古”与“崇洋”思想分别支持下的两种错误主张，都为王光祈所不取。他认为古乐“不足以畅舒我们现代民众的感情”；“讲到外来之西洋音乐呢，又只是代表欧美人的生活，不能代表我们民族的特性”。从此可以看出王光祈所主张的“国乐”，应是一种新型的民族音乐。

王光祈基于对“国乐”的三点认识，进一步提出了创造“国乐”的三个步骤：“第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在那里？”他还主张将外国音乐中科学的东西借用过来，认为“我们大可以利用欧洲已经发明的工具，譬如调式谱式乐器之类，初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。”[18]王光祈提出的创造“国乐”三步骤以及制乐的指导思想，包括了继承古代、收集民间和借鉴外国等三个方面。总的看来，从主张创造国乐、对国乐的要求到制乐步骤及方法等，构成了王光祈的一个比较完整的“国乐观”。他这基于爱国、民主思想的“国乐观”，贯穿于他所有的音乐论著中，不但对二、三十年代的社会音乐思想起到积极的影响作用，而且对后来的民族音乐理论建设也产生一定影响，它有着较深远的历史意义。

三

在本世纪初，中国正处于内忧外患交迫的境地之中。王光祈和其他一些有志的青年一样，勇敢地去追寻真理，探索一条救国家、救民族的道路。他早期的社会活动和后来从事的音乐研究工作，无一不是为了实现他的理想——“少年中国”的诞生。他日以继夜地工作，耗尽了毕生精力和心血。遗憾的是他后期一直旅居国外，离开了国内的社会实践，特别是他的早逝，使之未能走完探索的道路，因而也没有全部完成他对社会的认识过程，这就是我们今天从他的著作中还看到他在音乐思想上存在着某些局限性的原因。虽然他过份地强调了“国乐”的社会功能，绕开了通过革命变革社会的道路，但对他基于爱国主义思想而提出的创造“国乐”以唤醒民族、振兴中国的主张，我们应当历史地予以充分肯定，而不必过于苛求前人。作为新民主主义革命时期中，象王光祈这样一位具有强烈的爱国主义思想，为祖国民族音乐事业死而后已的音乐家，是值得钦佩和纪念的。

王光祈是一位身体力行的音乐家，他以“整理史料一事自励”，⑰虽然他竭尽全力地进行研究和著述，撰写了不少音乐方面的文章或专著，但从他对民族音乐研究方面所勾划的蓝图看来，还远远没有完成自己的构想，他和当时的其他音乐家一样，都因受着社会条件的限制所致。回顾过去，从“五四运动以后到抗日战争时期，象王光祈、刘天华、黄自这样一些爱国主义的、有着民主倾向的音乐家，虽然尽了自己最大的努力去研究我国民族音乐遗产，但由于历史条件的限制，中国资产阶级政权不允许这些可敬的音乐家在这方面做出更多、更有系统的成绩来。”⑱

当我们理解到这一点的时候，却从思想上提出了这样一个值得思考的问题：在王光祈逝世近半个世纪的今天，我们作为一个音乐工作者，为社会主义的民族音乐事业作出了些什么贡献呢？

注：

①王光祈《论中国古典歌剧》附录二。

②王光祈《东西乐制之研究》自序。

③④⑤⑥⑨⑫王光祈《欧洲音乐进化论》自序。

⑦⑩⑬王光祈《德国音乐与中国》。见中国音协、中国音研所编印《中国近现代音乐史参考资料》第二编第一辑，245页。

⑧⑪王光祈《德国人之音乐生活》之二。

⑭⑮⑯王光祈《欧洲音乐进化概观与中国国乐创造问题》。《中国近现代音乐史参考资料》第二编第一辑，260页。

⑰王光祈《中国音乐史》自序。

⑱《音乐建设文集》序。1959年音乐出版社。

1984年5月20完稿

王光祈与音乐教育

四川音乐学院　胡杨吉

中国近现代史上杰出的音乐学家王光祈，其一生长期游学异土他乡，且大部分时间用于潜心研习音乐理论，他同音乐教育，特别是国内的音乐教育有什么联系呢？近五十年来，在国内所见到的有关评介文章中，尚无人提及其对于音乐教育的论述和贡献。这也许算是“王光祈研究”中的一个疏漏之处吧。倘若从王光祈的著述、通信和谈话中细心加以审视和挖掘，我们便可清楚地看到：他与其同时代的李叔同、肖友梅、青主等人一样，皆是我国近现代音乐教育事业的积极倡导者和有识之士。

（一）对外国音乐教育事业的科学考察和借鉴

六十年前，王光祈借旅德留学之机，对有着悠久历史传统的德国音乐教育曾作过大量的考察分析，写下了《德国国民学校与唱歌》、《德国声乐教育》等著述，并将这些专著及时地介绍给国内的音乐工作者和青少年，为我国现代音乐教育的兴起和发展，提供了许多可资借鉴之处。

德国的国民学校，是造就德意志民族音乐人才，培养全民音乐素质的策源地，故王光祈非常注重对这个策源地的考察分析。他在《德国国民学校与唱歌》一书中，全面介绍了德国音乐之所

以普及的原因，有关音乐教育的基本常识及国民学校的音乐教学程序，使读者能借此鸟瞰德国国民学校音乐教育的全貌。在介绍德国国民学校的音乐状况时，王光祈不是满足于一般的叙述和罗列，而是在介绍之中随时有针对性地加以注释和评论。他有意识地将其与中国的音乐文化和音乐教育现状联系起来，客观地加以比较和分析，并尽量使其为我所用。这在当时来说，是尤为难能可贵的。

他在谈及德国国民学校的三种教育任务时指出："近年吾国教育界中，对于第一第二两种训练（指德国国民学校中的"意识"和"学识"两方面的训练）都有人注意，……。独对于第三种涵养兴趣的训练(指"美育")，则尚视若等闲"①而与此相反，"现在一位德国普通国民，其了解音乐的程度，当远在吾国寻常大学教授以上，这真是我们自命'礼乐之邦'的国民，所当引为深耻的。"②以上两段话足以可见，在对比中德两国当时的音乐教育状况后，王光祈的感触是非常深的。然而，感慨之余，他却并没有因中国音乐事业的落后而自惭形秽，也没有因德国音乐事业的发达而盲目崇拜，他始终客观地审视外国，热情地扶助本国。他曾作过一番颇有见地的分析，他说："查德国音乐之所以'提高'，固由于该国自十八世纪以来，音乐界中，天才辈出，产生许多千古不朽的作品。而今日音乐之所以如此普及，则又由于十九世纪以来，教育普施，造成许多读书解乐的群众。"③仔细体味王光祈这段话，不难看出，他不但对德国音乐分析深透，而且也高瞻远瞩地指明了振兴我国音乐文化的必由之路。普施音乐教育，这就是历史的结论，这就是各国音乐事业得以兴旺发达的共同路向！

王光祈的《德国音乐教育》一文，一九二七年写于柏林，发表在当时的《中华教育界》杂志上。该文是继《德国国民学校与唱歌》后的又一篇德国音乐考察专文。不过，后者比前者涉及面更广，内容更丰富，是当时全面了解德国音乐教育不可多得的第一手资料。王光祈在此文中，首先将德国音乐分为中小学音乐教育、私家音乐教育、大学音乐教育及社会音乐教育四个大的方面，然后一一加以评介。这种全面的划分和细致的考察，无论在当时还是在现在看来，都是极有参考价值的。我们可以作这样的推想：如果王光祈当时超脱于国内现实，沉醉于外国高雅的音乐艺术之中，而把自己视为音乐教育事业的局外人，那他远居德国，只要一心研究音乐理论和其它学术便罢，何必那样煞费苦心地去专门考察外国的音乐教育，并将其及时介绍给我国国民呢？他这样做是为了猎奇吗？是多管闲事吗？全然不是！它从侧面向我们表明：王光祈无愧为音乐教育的有心人和促进派。

回顾我国近现代音乐史，象王光祈这样对一之国音乐教育作如此全面深入考察和认真细微研究者，也许还别无他人。可以坦率地指出：时至今日，我们对音乐教育的认识和研究，仍不失片面肤浅。这表现在不仅对大学音乐教育，专业音乐教育研究得不深不透，而且，中小学音乐教育也被长期忽视。至于社会音乐教育和私家音乐教育，则更是我国音乐教育研究中的空白和禁区，恐怕目前还根本谈不上去专门地分析研究它。由此看来，王光祈半个世纪以前所做的工作是何等可贵！

德国音乐教育的基本经验，完全可用王光祈的“普施”二字来概言之。而这种“普施”。即体现于德国国民音乐教育的广泛性、全民性及其多形式、多途径、多层次的发展上。这种音乐教

育“普施”的结果，又自然而然地在德国民族中酿成了一种“以至于非有音乐不能生活的境地。”④难怪王光祈在全面考察分析德国音乐教育后，会作出这样生动形象的比喻：“因为现在中国一般教育界，对于‘国民教育’一事，似乎尚知其为重要，有如米麦，万不可失；而‘科学’一物，则已经等于海参鱼翅，可有可无；至于‘美术’之价值，则更是四川之辣椒，山东之大蒜，只让一般生有特癖之人去吃罢了！总而言之，中国教育界从来没有将‘科学’、‘美术’、‘国民教育、三事同等看待。”⑤（王光祈这里所指的‘美术’当包括音乐在内）

从德国民族“非有音乐不能生活的境地”与我国音乐之类的“美术”视为“辣椒”和“大蒜”的鲜明对照中，我们可以得到什么样的启示？悟出什么样的道理呢？看来，“普施音乐教育”乃是最好的启示和最明白的道理。

（二）对我国音乐教育实施的可贵尝试和贡献

从王光祈所遗留下来的音乐著述来看，似乎无一本专论我国音乐教育的书。但实际上，他的音乐著述在当时都可视为我国专业音乐教育和业余音乐教育极有价值的教科书和参考书。特别是其中的《对谱音乐》、《西洋乐器提要》、《西洋制谱学提要》、《音学》、《中国音乐史》、《西洋音乐史纲要》、《欧洲音乐进化论》等专著，更具教科书的性质，更有系统传授音乐知识的功用。纵观《中国近代音乐书目》便可得知，王光祈绝大部分音乐著述的成书时间都是率先居前的，而且内容上大多具有开拓性。即使个别著述成书在同类著作之后，但其内容和质量都有不少发展和创新之处。从当时的出版情况来看，王光祈的音乐著作

在我国音乐界和音乐教育界中的确占有举足轻重的地位。我国目前在世的音乐前辈中，当时初涉音乐门径或研习音乐知识时，不少便是借助了王光祈的音乐专著。上述情况勿庸置疑地表明，王光祈丰富的音乐著述对于我国现代音乐和音乐教育的发展，是起了重要的推动作用的。

为了促进我国初级音乐教育的实施，王光祈在深入钻研西洋音乐理论的同时，还身体力行地为我国小学编写了一部《小学唱歌新教材》，中华书局选登该教材时在编者序言中写到："小学唱歌教材，新鲜合用者绝少，兹本局请王光祈先生编有'小学唱歌'一巨册，不日印行，特录一部分在本志（指当时的《中华教育界》杂志）发表，以快先睹。"⑥由此可知，王光祈所编的这一《小学唱歌新教材》在当时是颇为适用，也是深受欢迎的。

就我们目前仅能见到的《小学唱歌新教材》中所选用的几首儿歌来看，王光祈在编写这样一部初级音乐教材时，也是用心良苦的。他在教材中充分照顾到了小学儿童的特点和学力，在词曲上都力求做到既简洁明快、易学易记，且带有一定的趣味性和知识性，该教材中"黄河"一歌，便是较有代表性的一例。（见本书《王光祈儿歌九首评析》一文中之例6）并试析之：此儿歌巧妙地采用了比喻和拟人手法，词曲生动形象，虽寥寥数笔，却已将我国黄河与长城的形象栩栩如生地刻画出来。它不仅能使小学儿童唱起来朗朗上口，而且还能使其从中学到一定的地理知识。总的来看，《小学唱歌新教材》中所收的儿歌，大多有景有情，形象化甚强，较好地做到了寓教育于娱乐之中，寓教育于美的享受之中。该教材为我国初级音乐教育的实施作出了可贵的尝试和贡献。

王光祈一生中或许没有亲自讲授过一节音乐课，他本人也有憾于未能投身于我国音乐教育的具体实践。因此，难免有人会发出这样的责问：王光祈对于我国音乐教育的实施究竟有何贡献？其功在哪里？倘若平心而论，我们的回答将是肯定的：作为一个博学多才的音乐学家和学术上造诣较高的学者，王光祈竟能诚心诚意地亲自为我国小学音乐教育编写教材；他远居国外，身处劣境，却能对西洋音乐和中国传统音乐作出如此全面系统的总结和阐述。这难道不是其贡献所在？这难道不是其精神的可贵可敬之处吗？

（三）对现代音乐教育学说的正确阐发和运用

为迅速发展我国的音乐教育事业，王光祈不仅大声疾呼，慷慨陈词，而且更注重从理论上阐发和引用现代音乐教育学说，更注意从历史和科学的角度去充分论证音乐教育的必要性和重要性。这一点，对于我们今天加强美育的宣传和实施，搞好社会主义精神文明建设，应该说是大有启益的。

一九二七年，王光祈发表了一篇题为《音乐在教育上之价值》的专文，刊登于当时的《中华教育界》杂志第十六卷八期上，该文意欲从理论上阐述音乐的教育功能和社会作用，并试图通过对我国当时音乐教育落后状况的分析研究，进而指出普及我国国民音乐教育的迫要性及具体措施。

众所周知，音乐是听觉艺术，故音乐教育要立足于听。各种不同的声响，使之于听者耳膜，动之于大脑，化之于心灵，收效于言行，这便是音乐产生效用的全过程。从音乐艺术的特点和现代教育学观点来看，音乐对发展人的智力具有其它学科不能替代

的独特的作用。古人曰："聆音察理"，"口而咏，心而维"，真是言简意赅地道出了音乐的神机妙用。对于音乐艺术的这种基本特征，王光祈不仅能很快将其捕捉到，而且还予以了恰切的说明。他开宗明义地指出："在吾国通常称呼富有智慧之人为'聪明'，亦无非以其人之听觉，特较常人为聪明而已。"⑦的确，所谓"聪明"，即指"耳聪目明"，它说明人智力的高低与人的感知觉的感受能力有关。王光祈接着说到："本来耳目两物，为吾人心灵之门户，特持此以与自然现象相接，而推求其理。"⑧由此，他把缺乏"时间概念"和"空间概念"的民族称之为"五官不全的民族"或"不聪的民族"，并明确指出，当时的我国国民即处于"不聪"的状态中。

然而，只是指出我国国民当时两耳"不聪"的现象是不足为训的，所以，王光祈随之又进一步分析研究了我国国民当时耳朵"不聪之原因"。他颇能切中时弊地指出："德国人的耳朵好，并不是天生的，是由于他们努力所训练出来的，……。反之，我们中国人的耳朵坏，亦不是天生的。"⑨他认为："我们的耳朵初无异于西洋人，只是未受音乐教育而已。"⑩应当承认，王光祈的这种分析和论断是历史的、辩证的，同时也是令人心悦诚服的，的确，我们这个有着五千年历史的文明古国，音乐艺术的传统本是源远流长、灿烂辉煌的。只是由于历史的原因，我们才暂时落伍了。只要重视音乐教育，普施音乐教育，振兴中华民族的音乐事业可以说是大有希望的。

音乐本身也是一门科学，而不是单纯的娱乐，更不是供消遣之物，故不能随心所欲地去对待它，而必须抱以科学的态度，在历史的分析以后，王光祈又从科学的角度全面分析了当时中国国

民“不聪之原因”，为了阐明音乐能使人耳朵变聪的原理所在，他不厌其烦地从物理学、生理学和心理学等各种学科去综合分析音乐所产生的机制和功用。这种严遣的治学态度，是非常值得我们学习和效仿的。

对于中国国民当时耳朵“不聪”之现状及“不聪”之原因，王光祈都作了客观而中肯的分析说明。然而，面对现状，是等闲视之，让我国国民“不聪”之落后状况继续下去，还是奋力补救？王光祈毅然选择了后一条路。他认为：“我们现代中国人的耳朵不聪，实已无可讳言，我们应该亟等补救之策；而且宜从积极与消极两方面同时下手。积极方面，宜竭力提倡音乐教育。⑪”在王光祈看来，普施音乐教育，乃是最根本最有效的补救之策。

音乐教育，无论在欧洲教育史或是在中国教育史上，都曾是一个十分重要的学科。它作为美育的重要组成部分，为历代教育家所注重。柏拉图认为：体育和音乐是青年身心，人格平衡发展的两项教育学科。而我国的孔子早在两千多年前就说过：“兴于诗，立于礼，成于乐”。⑫充分说明他对音乐在教育中的作用的高度重视。

历史和实践都证明，音乐教育，特别是青少年的音乐教育，是在相当程度上决定今后我们民族的文化艺术素养乃至整个民族气质的大事，不可轻视！不容怠慢！正是基于这样一种认识，王光祈才会得出如下的结论：“故吾辈不欲创造‘少年中国’则已，如其欲之，则当先自‘耳朵’创起。”⑬“从耳朵创起”，这是否过于夸大了音乐的社会作用？是否有宣扬“音乐救国论”之嫌呢？当然，如果唯将救国之希望寄托于音乐，此路是绝然走不通的。但从现代教育日趋发展的今天来看，注重音乐的社会作用，

将其视为辅国、兴国、利国的有效手段，这就非但不足为怪，相反，应视其为必然了。

现代科学技术和人类文化艺术的发展趋势，向人们预示着一个综合性多样化的教育体系的必然产生。同时，也向人们映证了王光祈先生半个世纪前的英明预言及他对于音乐教育的真知灼见。

一九八四年五月三日于成都

注：①②③④王光祈《德国国民学校与唱歌》

⑤王光祈《德国音乐教育》，载《中华教育界》第十七卷四期

⑥王光祈《小学唱歌新育材》编者序，载《中华教育界》第十七卷三期

⑦⑧⑨⑩⑪⑬王光祈《音乐在教育上之价值》，载《中华教育界》第十六卷八期

⑫孔子《论语·泰伯》

关于建立比较音乐学年会的建议

中国音乐家协会副主席　赵沨

我刚刚说话居然健忘到这样的程度，我真正的建议还没有说。我建议在咱们中国恢复"比较音乐学"这个学科的名称，和民族音乐学并行不悖。更具体的建议是：虽然说现在欧洲比较音乐学ComparativeMusicology这个名称已经差不多被Ethnomusicology所代替，但可以不管它。我们认为比较音乐学还是有存在的价值。因为现在比较文学、比较法律学、比较经济学、比较宪法学、比较政治学还仍然是欧美学校里所开设的重要课题。但是民族音乐学相对的英文名称，不应该是Ethnomusicology，而用别的，这个以后再说。关于民族音乐学要成立学会，当时由于中宣部认为全国性的学会太多，原则上不同意，所以当时我就出一个主意，我们说就不成立学会了，而以不定期地举行年会的方式，得到了大会的采纳，因此就叫民族音乐学第一次年会、第二次年会，今年要开第三次年会，第三次要分两个地方举行。我建议，纪念王光祈先生的学会就叫"比较音乐学年会"，也不一定要有会长、理事长、干事长等等。可以委托某一地区或某一单位组织下次会议，再下次又委托另一单位来组织会议，也不要年年举行，也可能是三年一次会。比如说，光祈先生逝世的五十周年——1986年，1992年是他诞生的100周年，这些都可以作为年会的最

好的日子。这个是否可行，回去请示一下有关的领导方面能够定下来。如果大家同意我的建议，恢复“比较音乐学”的这个学科名称，并且以“比较音乐学年会”的方法来使我们纪念王光祈、研究王光祈先生的工作能够在全国范围内延续不断地展开。就这样一个建议。

1984年6月27日在闭幕式上的发言

〔录音整理：管建华〕

新见王光祈的音乐论文

上海音乐学院　陈聆群

王光祈（1892*～1936）是我国近代音乐史上著述最为宏富的一位音乐学家。通常都说，他自1923年10月在《申报》连续发表《德国人之音乐生活》通讯十篇起，先后完成和发表了中文音乐论著十七种（部）、西文音乐论著十四种（篇）。历来认为：这就是王光祈音乐论著的全部。

其实不然。笔者最近在寻检有关书刊资料时发现，至少有以下十篇音乐论文，是已往研究、论述王光祈音乐论著者所未见，或从未提及的。现按这些论文完成或发表的先后，逐篇简要介绍如下：

（1）《评卿云歌》。据文末署："十五年十月二十二日草于柏林"，此文完成于1926年10月22日。刊于《中华教育界》16卷12期（1927年6月），计11页，约7000字。这是王光祈对1921年3月被定为国歌的《卿云歌》（章太炎选词，萧友梅作

* 王光祈生年向有1891年和1892年两说，均是按其逝世时为四十五岁，向上推算而得，因有按虚岁或足岁推算之别，遂发生差异。现据王在成都高等学堂附设中学堂丙班时之同学、朋友、作家李劼人《诗人之孙》（刊于1936年4月成都《纪念王光祈先生专刊》）一文所记，王"小我一岁"推定：李劼人生于1891年6月20日（农历5月14）；王小李一岁，应为1892年生。

曲）的评论文章。从文章可以看出，丿对当时国内围绕着《卿云歌》展开的关于国歌问题的论争甚为关注，他尽可能搜罗了“国内时贤讨论‘国歌’问题的文章”，并选择了中华音乐会《音乐季刊》第四期所载罗伯夔《论教育部公布之卿云歌》和《音乐界》第十期所载吴研因《国歌谈》两文，作为申述自己观点的佐证。文题旁署：“就音乐而论……不合国民口味，就文字而论……不是国歌材料”，概括了全文所述他对作为国歌的《卿云歌》的看法。此文除对国歌曲词应具何种条件进行了论述外，值得注意的是还就中西音乐的异同，提出了以下意见：“我亦常说，‘音乐科学’Musikwissenschaft是含有‘国际性’的；可以施诸万国而皆准（比如从物理学等等方面去观察之类）。而‘音乐作品’Komposition则是含有‘民族性’的；每个民族皆有其特别嗜好。因为前者是‘理智’的产物，后者是‘感情’的结晶。所以我们对于现在的西洋文化，如自然科学之类，皆尽可以尽量移植国内；独音乐一物，却不能如此横吞硬吃！”这一段话，不仅在当时堪称远见卓识，即使今天看来，也不失为真知灼见。另据文末“附注”，已有“请参看拙著音乐书籍第九种各国国歌评述”之说，并在文中介绍和刊载了他所作《少年中国歌》之词曲，可知此文作于其《各国国歌评述》（1925年5月成书，1926年11月印行）一书之后。文章对《卿云歌》和有关讨论的评述，比专著更详尽和率直，是对专著的必要补充。

（2）**《音乐在教育上之价值》**。刊于《中华教育界》16卷8期（1927年2月），计14页，约10000字。文前刊有分节目录和各节内容要点：“（一）不聪之民族　中西民族五官之比较

中国人没有听觉的空间时间观念　（二）不聪之原因　耳中之构造　辨音之原理　（三）不聪之救济　提倡音乐教育少听大锣大鼓”。此文企图从听觉的灵敏与否，来说明西洋音乐与中国音乐先进与落后的原因，得出了中国人没有听觉的时空观念，和造成听觉退化的原因在于多听大锣大鼓的结论，并着力申述“一个民族之衰，先从耳朵衰起”；“一个民族之兴，亦先从耳朵兴起”的观点，这些当然都是肤浅幼稚的。但王在文中同时指出：“德国人的耳朵好，并不是天生的，是由于他们不断努力训练出来的”；“反之，中国人的耳朵坏，亦不是天生的”，“须知我们祖宗本来具有一双极好的耳朵”，因此，他呼吁：“亲爱的教师们！千万不要以劣种自居，误认我们的听觉，根本不如西洋人”，提出了应从积极方面“竭力提倡音乐教育”的主张，这些都体现了他强烈的爱国精神和良苦用心。文中提到：“欲知声音一道，在物理、生理、心理上之各种历程，请读拙著音乐书籍第十一种《音乐》”（1926年3月完稿，1929年9月印行），以及“拙著初级小学音乐用书”（详见后述）等，可见此文作于两书完成之后而发表在前。将三者连系起来，可以看出王光祈从专题性的音响学研究，到普及性的为小学生编音乐书，都出于改变中国音乐落后面貌的同一目的。

（3）《**中国乐制发微**》（第一篇）。据文末署：“十六年四月一日王光祈草于柏林”，此文完成于1927年4月1日。刊于《中华教育界》17卷8期（1928年12月），计17页，约10000字。文前刊有分节目录和各节内容要点：“（一）律之意义　音级之概念　中西律名对照表　黄钟律之高度　（二）吕氏春秋　古乐篇　音律篇（三）史记　生钟分　生黄钟　（四）中外乐制之关

系　中国乐制与希腊乐制之关系　中国乐制与巴比伦乐制之关系　中西音乐同源而异趣”。此文作于其所著《东西乐制之研究》（1924年12月完稿，1926年1月印行）和《东方民族之音乐》（1925年11月完稿，1929年7月印行）两书之后，而在其《中国音乐史》（1931年2月完稿，1934年9月印行）问世之前，将此四种内容有相同之处的论著连系起来研读，可以大致看出王光祈在清理中国乐律史料方面探幽发微、步步深入的过程。此文“律之意义”一节，与《东西乐制之研究》甲编“乐制概论”（一）“音级之分析”，和乙编“中国”（一）“中国最古之律”，内容大致相同，而阐述更为通俗简明；称引史籍则从原来以“司马迁计算法”和“郑康成计算法”为“最要”，改为“吾国古籍中言律而又有相当系统者，当以《吕氏春秋》及《史记》为最早”；其对十二律的算式实验计数，也更为详明。此外，《东西乐制之研究》和《东方民族之音乐》，主要是对东西方和东方各民族乐制，作并列式的分别叙述，而此文则专以“中外乐制之关系”一节，对照讨论了中西乐制之异同；特别是对当时西方某些学者的“中国乐制源自希腊说”，作了简要而有力的批驳，其所举史实和辩难之文字，甚至比其《中国音乐史》中同样内容的阐述，条理更为清晰和更有说服力。全文以“中国音乐文化虽与西洋同出一源按：〔指两者乐制均受到古代巴比伦的影响〕，但是彼此趋向却大不相同”作结，论述主旨甚为鲜明。此文题下标明为“第一篇”，但其后续各篇却未见到，有待查访。

（4）**《德国音乐教育》**。据文末署：“民国十六年八月三日草于柏林”，此文完成于1927年8月3日。刊于《中华教育界》17卷4期（1928年4月），计18页，约12000字。文前刊有

节目分录：（一）中“小学校音乐（二）私家音乐教育（三）大学音乐教育（四）社会音乐教育”。这是一篇关于当时德国音乐教育状况的全面、系统、翔实的报告书，材料来自其亲历或由其直接观察搜集所得，因此颇有史料价值。其中值得重视的是：文章第一节，对其所著《德国国民学校与唱歌》（1924年5月完稿，1925年7月印行）一书中未涉及的，德国学龄前儿童音乐教育和“国民学校”以外“中等学校音乐教育”等作了补叙。文章第二节，详细介绍了当时德国著名的“斯塔尔音乐学院”（Stern'sches Konservatorium）的组织状况、专业设置（班次），学习科目、入学资格、教学状况和毕业资格等；在介绍德国“私家音乐教授”时，记叙了王自己“在未入德国大学以前，即从柏林一位普通音乐教授补习”，和“常与彼邦大学音乐教授及‘音乐学者’数人”交往，“得益不少”等。文章第三节，除概要介绍德国大学音乐教育体制外，特别详细地介绍了他所入柏林大学音乐系的课程设置与各课教师、研究室实习科目与指导教师、课外讲座内容与讲演学者、入学考试内容与毕业资格、音乐学各学科分工与主持学者学术成就以及关于比较音乐学的发展状况和应试音乐学博士之资格等；本节对柏林“音乐大学”（Hochschule für Musik）的介绍，也极为详尽细致。在文章的第四节中，除分别对德国报章音乐评论、音乐刊物、音乐书籍的出版与发售、歌剧院音乐场图书馆博物馆的音乐演出和收藏音乐材料状况以及私人音乐团体（音乐爱好者组织及乐队）等，作了详尽的介绍外，最有意义的是开列了德国当时45种音乐刊物的名称，并对其内容作了分类简介；其中提到：“前数月我曾特为‘北京图书馆’买了一本《比较音乐学杂志》”，这很可能是关于比较音乐学的国

外资料输入中国的最早记录。此文除有史料价值外，文章开头，从“德国普鲁士‘教育总长’的德文原名，为‘Ministerfür Wissenschaft Kunst und Volksbildung’，若译为华文，则为‘管理科学，美术及国民教育之总长’”，引出一段议论，也颇有意思。王光祈认为“这种命名方法，对于我们中国教育界，尤觉需要”，因为“中国教育界从来没有将‘科学’‘美术’‘国民教育’三事，同等看待”，这段议论，现在读来似乎还有其现实意义。

(5)《**声音心理学**》。据文末署：“民国十六年九月十五日草于柏林”，此文完成于1927年9月15日。刊于《中华教育界》17卷5期（1928年5月），计11页，约7000字。文前刊有分节目录：“（一）声音心理学与音乐心理学　（二）单纯音色与混合音色　（三）协和音阶与不协和音阶　（四）直接亲属与间接亲属”。“声音心理学”和“音乐心理学”，在当时国际范围内尚属初兴的学科，此文当是我国学者在这方面的最早著述。值得注意的是：王光祈在文章第一节中，将我国古籍《乐记》中关于“声”“音”“乐”三字各有其意义的界说，同西方音乐学界“凡研究‘声之感觉’及‘音之辨察’，均谓之为‘声音心理学’Tonpsychologie”；“凡讨论‘音乐作品’结构上或演奏上所引起之美感，则谓之为‘音乐心理学’Musikpsychologie”的概念，作了对应性的通俗解释，使两者自然地联系在一起，便于中国一般读者理解。文章的二、三、四各节，虽然谈的都是有关音响心理学（即王所谓“声音心理学”）的基本常识问题，但其中如：对音响协和的物理理论——德国物理学家亥姆霍尔兹（Herman Von Helmholtz，1821～1894）的“高涌”（Sch-

webungen）说，和音响协和的心理学理论——德国心理学家斯顿姆普（Stumpf，1848～1936）的"融合"（Verschmelzung）说，所作的相当详明的介绍，对于当时中国音乐界来说均属首次，其历史作用不言而喻。

（6）**《中国音乐短史》**。据文前作者按语末署："民国十六年十一月七日王光祈识于柏林"，此文完成于1927年11月7日。刊于《中华教育界》17卷6期（1928年6月），计13页，约9000字。全文拟交《音乐艺术》重刊，此处不赘。需要说明的是：王光祈在文前按语中。已讲了此文原"系为今年（1927年）八月德国佛郎克府所开之'国际音乐展览会'而作；原文系德文，曾载于佛郎克府《中国学院杂志》之上"；现知王之西文音乐论著篇目中有《Ucber dic Chinesische Musik》《Sinica Frnkfurt a. M. 1927）〔《论中国音乐》（佛兰克福'中国学院'科学导报。1927年）〕一种，当即此篇。这是王光祈西文音乐论著最早译述介绍于国内，并且是由其本人亲自转译，其历史价值弥足珍贵。

（7）**《学说话与学唱歌》**。刊于《中华教育界》17卷7期（1928年11月），计14页，约10000字。文前刊有分节目录："（一）喉头之解剖（二）发音之原理（三）男音与女音（四）高低与强弱（五）音质与腔色（六）母音与子音"。这是一篇相当系统的关于人声发音原理和声乐基本常识的论文。我们知道，王光祈曾专门从柏林国家医院耳科主任"研究耳朵、喉管解剖之学"，在其所著《音学》一书中，已对音的发生、传播、谐和、音色、各种乐器的发音原理以及有关喉头、耳朵的生理等，作过详细的阐述。此文则是在专著《音学》之后，对人声发音原理和声乐问题作进

--步的论述。虽然文中对中国戏曲唱法，作了附和西方某些学者的“只是一片叫唤”的错误论断，但王在文中积极主张应在中国推行“学语学歌的教育”，“能更进一步研究发音之机关，以求‘说’‘唱’之改进”，这还是可取的。此文对意大利美声唱法等的介绍，在当时中国也属较早的记录。

（8）**《译谱之研究》**。据文末署：“十八年三月十二日草于柏林国立图书馆中”，此文完成于1929年3月12日，刊于《中华教育界》17卷10期（1929年5月），计15页，约12000字。文前刊有分节目录和各节要点：“（一）译谱之必要与简谱之缺点（二）旧谱之种类　乐谱　指法谱　琴谱之举例（三）律吕谱　关雎诗谱之翻译　（四）宫商谱　旋宫法　‘均’字之意义　（五）工尺谱　板眼符号‘翻七调’之真相　吃糠曲之翻译　（六）黄钟一音之高度　中西各派主张”。此文作于其所著《翻译琴谱之研究》（1929年7月成书，1931年10月印行）之前，除概述译谱之必要和中国旧谱之种类外，主要是对律吕谱、宫商谱和工尺谱的译法，进行探讨和试译。文中已预告关于“指法谱”（指七弦琴谱），“著者他日当另为文以述之。”可见此文与《翻译琴谱之研究》一书，是王光祈对中国旧谱译法研究的两篇带有连续性的论著。文章与专著的主要材料和研究成果，后来又纳入其《中国音乐史》的“乐谱之进化”一章，并作了进一步的探讨和订正。但此文对当时国内许多学者、音乐家，如司徒梦岩、李荣寿、杨荫浏、郑觐文、王季烈、童斐等人的译谱主张和所译乐谱所作的评述，却因《中国音乐史》体例限制，未能包括在内；现在看来此文这一部分引述的材料和阐明的意见，颇有史料价值。文章末一节引述了国内外十二位音乐家和学者关于黄钟音高的八

种不同主张，最后提出："音乐上最重要的，是'相对高度'（即是由甲音到乙音间之音程值），而不是'绝对高度'（即是模范音的颤动数究为若干）"；认为黄钟音高问题的解决，有待于"掘得上古尺子"，而"此种问题，即不解决，亦复无关重要"。这一意见体现了他从实际出发考虑问题的通达态度。

（9）**《音乐与时代精神》**。据文末署："民国十八年九月二十日草于柏林"，此文完成于1929年9月20日。刊于《华胥社文艺论集》（中华书局1931年2月印行），计38页，约12000字。论集中同时刊有刘海粟、梁宗岱、傅雷、萧石君、朱光潜、徐志摩、刘穆、王了一等的作品、译著和论文，这些作者都是当时旅欧学人。王光祈的这篇论文共分"（1）导言（2）政治宗教之影响于音乐者（3）伦理学说之影响于音乐者（4）哲学思潮之影响于音乐者（5）美术思潮之影响于音乐者（6）结论"六节。其中不少论述是形而上学的。如：（将欧洲政治的由"多头"而"独头"而"独头"再至"无头"，宗教的由"多神"而"一神"再至"无神"，机械地类比为音乐的由"多调式"而"少调式"再至"无调式"等）；最后结论所谓"音乐进化系从'多调'而进为'无调'，从'善'而进为'美'，从'理想主义'而进为'物质主义'，从'有机体'进而为'无机体'，从'古典主义，（指文艺复兴时代之古典主义而言）进而为'表情主义'"，也失之于简单粗疏。但王光祈力图"从政治、宗教、哲学、美术各种所铸成之'整个人生'以观察音乐作品"，"将'整个的时代背景'，应用于音乐研究"，这种努力在当时说来还是难能可贵的。文章最后认为：由历史上的音乐进化"便可以看出今日'音乐新潮'为何如"，而"'新潮'不必尽优于'旧潮'。吾人

对于美术作品，直就其本身价值，定其优劣，不能谓时代愈进，艺术亦复愈高也。”含蓄地表示了对当时欧美初起的‘音乐新潮’持保留态度。此文完成和发表在他所著一系列介绍西洋音乐的专书之后，而在其《西洋音乐史纲要》（1930年11月完稿，1937年12月印行）成书之前，故可以视作是他对自己研究西洋音乐的一个小结，同时也可看作是他为写作《西洋音乐史纲要》而拟的一个提纲。

（10）《**中国音律之进化**》。分上下两篇，连载于《新中华》杂志1卷21、22期(1933年11月10日和25日)，共11页，约12000字。此文与其《中国音乐史》第三章“律之进化”，内容和文字全完相同，是在该书未版前先行抽出发表，故这里不必赘言。

以上十篇音乐论文合计约共十万余字，论述方面之广和在王光祈音乐论著中所占地位，大致已见前述。显然，我们是不应该忽视这批材料的。

除此之外，值得介绍的还有《中华教育界》17卷3期(1928年3月）上所刊署名王光祈的《小学唱歌新教材》一篇。篇前刊有编者按语：“小学唱歌教材，新鲜合用者绝少，兹本局请王光祈先生编有《小学唱歌》一巨册，不日印行，特录一部分在本志发表，以快先睹。”以下刊登了王光祈所作《黄河》、《种豆》、《燕子》、《冬天冬天》、《家书》、《谁愿知道》、《兵士》、《田家四季歌》、《跳舞》九首短歌的词曲，用线谱刊印。看来，这就是王光祈《音乐在教育上之价值》一文中提到的他所著由中华书局出版的“初级小学音乐用书”。从该文和《德国国民学校与唱歌》一书中引述的同以上九首短歌有关的词曲来看，此书歌词均由王光祈自作或译述，曲调或取自德国唱歌教材，或取

自中国旧谱，其中是否有他自作的曲词，尚待查考。尽管这本被称之为“一巨册”的《小学唱歌》，目前还没有访到，但这一以前未见称引的材料，代表着王光祈音乐著述的又一个方面，其重要性自不待言。

最后，要说到本文题目的“新见”二字。其实，以上介绍的这些音乐论文和歌书，本来用不着去新发现。因为一者在王光祈的某些众所周知的论著中，已提到过上述某些论文（如：《翻译琴谱之研究》中已提到“余前作《译谱之研究》一文”）；二者登载这些论文的《中华教育界》等，并不是十分冷僻的书刊，本来是个难查检到这些文章的。可是事实又是这些几乎垂手可得的材料，多少年来却一直无人问津，直待今天才得以重新发见，这一事例突出地暴露了中国近现代音乐史的资料工作，基础何等薄弱；空白多么巨大！大力加强这方面的工作，又是何等迫切！就拿有关王光祈的史料来说，这里所见决不是未知史料的全部，笔者已知，至少还有刊于《留德学志》第一期上的《中西音乐之异同》一篇，此次未能找到。刊载王光祈文章较为集中的《中华教育界》等，这次也因时间限制，未能全部查检，或许还有遗漏。此外，在《王光祈旅德存稿》一书的“自序”中有言：“关于旅德时代所作之音乐论文，已另编王光祈音乐论文第一集公诸同好。”但这本集子和另一本也为王所著的《西洋歌剧指南》，除了见到“1936年在印刷中”的记载外，一直未能找到，是否已经出版不得而知，很可能以上介绍的这些论文正收集在那本“音乐论文第一集”中，或者还应包括他的大部分还未介绍到国内来的西文音乐论著！？还有，在萧友梅《十年来音乐界之成绩》（《音乐月刊》1卷2号、1937年12月1日）一文中，还提到王光祈所著《中

国器乐常识》一书，也是我们今天没有见到的。总之，“史海”无涯，事在人为。愿此文有助于推动各方面重视和关怀中国近现代音乐史料的发掘和清理，迅速开展踏踏实实的有组织的工作。若能如此，则幸甚幸甚！

1983年5月20日深夜

王光祈儿歌九首评析

四川音乐学院　何福琼

二十——三十年代名震西欧的我国蜀中乐杰王光祈博士，本音乐救国之宗旨，以刻苦自励之精神，历十余年异国寒窗之艰辛，为创造具中华民族性的国乐而潜心研习，积学成书达三十余种，向获中外乐界褒论，且多有人评说。唯遗作中之儿歌九首尚未见文述及，也不见于王光祈著译篇目，笔者应约就此撰文，欣从而习，谨录学习心得三则，以期引起音乐史家对王光祈所编之小学唱歌教材的注意。

一、儿歌九首之编写年代

儿歌九首载于中华书局刊行的《中华教育界》十七卷三期上的小学唱歌新教材栏目内。卷首附按语云："小学唱歌教材，新鲜合用者绝少，兹本局请王光祈先生编有《小学唱歌》一巨册，不日印行，特录一部分在本志发表，以快先睹。"该志当期发表的儿歌九首计有：《黄河》、《种豆》、《燕子》、《冬天冬天》、《家书》、《谁愿知道》、《兵士》、《田家四季歌》、《跳舞》等。按发表的时间看，《中华教育界》系以年为卷以月为期计，十七卷三期当是民国十七年（合公元1928年）三月号。刊出的时间既已确切，那未编写的年代又当是何时哩？笔者遍查王光祈先生有

关音乐的著述并参照其致力音乐的学历，揣度儿歌九首的编写年代约在1925～1926年期间。据一，《中华教育界》十六卷八期（时1927年8月）曾刊有王光祈著文《音乐在教育上之价值》，文中述及其所编写的几首儿歌："譬如《黄河》一歌（见拙著初级小学音乐用书，中华书局出版）的调子，系我从中国旧谱《望桩台》内摘出，而稍稍加以更改者，歌词则系我自己著的，其原文如下。（外附有此歌之游戏方法）。……又如《春使》一歌的调子，系著者选自德国民谣，（歌词则系著者译自原文。）……譬如《平沙落雁》一歌，是我选自中国琵琶谱中之一段，而稍稍加以更改者，歌词则系著者自撰，并附有游戏方法。"从上列引文可以证实，该篇成文之前初级小学音乐用书已编成册，后《中华教育界》十七卷三期所刊儿歌九首，如编者言系该书中之一部分。《音乐在教育上之价值》的成文时间是1926年，由此可以确定儿歌九首的编写年代是在1925～1926年期间。据二，《中华教育界》十六卷十二期曾刊有王光祈《评卿云歌》一文，文中述及其所拟国歌："我在一年以前，曾作了三首《少年中国歌》而且，自己配了一篇乐谱。其中所有文字及音乐，虽尽管作得不好。但是我却自信，能实行我自己所提各种条件。"该文作者署明"民国十五年十月二十二日草于柏林。"由此肯定《少年中国歌》作于民国十四年（公元1925年）。王光祈在1925年5月完稿之《各国国歌评述》一文中也曾述及这首歌："我只好自己动手，冒昧拟了三首国歌，很想把"感情"和"理智"融合一炉，同时并配了一篇乐谱，系采用中国乐制，而且很想把它建在一个合于逻辑的音乐理论之上。"王光祈作《少年中国歌》虽然是拟作国歌而非拟作小学唱歌教材，但由此反映出其时他的音乐创作之兴甚

浓。笔者认为，将此看作儿歌九首编写年代之旁据未必牵强。据三，王光祈在1924年5月所著《德国国民学校与唱歌》的下编中，曾录由其译词之德国歌调十编，其中《春使》和《妹妹愿否同跳舞》两首，后又编入初级小学音乐用书之中。由此可以肯定该教材成书于《德国国民学校与唱歌》之后。若是参照王光祈于1924年完稿的篇目，除此尚有：《西洋音乐与诗歌》（一月）、《西洋音乐与戏剧》（五月）、《西洋乐器提要》（九月）、《东西乐制之研究》（十二月），便更可以认定小学唱歌教材的编写时间是在1924年之后了。如果再旁及王光祈从事音乐的年历，自1923年改学音乐至1924年这期间，王光祈在补课学习钢琴、小提琴、音乐理论的同时，还撰写了通讯十篇及音乐专著六册（多属介绍性质）亦可以佐证小学唱歌教材系此后所作。及至1927年春入柏林大学攻读音乐学之后，其所学所著均较艰深，则可以佐证小学唱歌教材系此前所作。前后参照，便不难推测其编写年代约在1925～1926年了。

小学唱歌教材并非王光祈重要著作，笔者何以如此费事稽考？盖因《中华教育界》编者按语中之"新鲜合用者绝少"七字所引起，究其含意，由于"新鲜合用者绝少"，才有"兹本局请王光祈先生编有《小学唱歌》一巨册"之事，其时何以如此？则需从它的编写年代连系到当时国内小学音乐教材之状况方能知其所以然。由是笔者遂先查其年代而后再触及乐界教材情况。回溯二十年代中期王光祈编写《小学唱歌》之时，国内除清末民初已有的外，新编的小学唱歌教材寥寥，仅肖友梅先生作有《新学制唱歌教科书》(一)、(二)、（三）册（1924年5月、10月、1925年4月出版）。另，黎锦晖先生其时也仅有《葡萄仙子》（1923

年出版）和《月明之夜》（1926年出版（两部儿童歌舞剧问世，其余的几部如《麻雀与小孩》、《神仙妹妹》等儿童歌舞剧以及歌舞表演曲《可怜的秋香》等，则都是在1928年～1930年间陆续出版的。至于肖友梅所作《今乐初集》（1922年10月）和《新歌初集》（1923年3月），虽在王光祈编写小学唱歌教材之前早已问世，但其中大部分歌曲不适合年龄幼小之儿童歌唱。二十年代中期出版的还有赵元任所作的《新诗歌集》（1928年6月），也非小学唱歌教材，如作者在谱头语中宣称的那样："这个集子里的歌的路素是Schubert，Schumann的艺术歌（art song）那一派的东西，是给一般的好乐的人唱奏的，也可以作高等音乐教材之用。"从上述情况便可知王光祈在二十年代中期编写小学唱歌教材之时，实可谓"新鲜合用者绝少"啊。

二，儿歌九首之编写要旨

儿歌九首在《中华教育界》十七卷三期上刊载时，卷首仅有编者按语而无作者自序，从何而知作者本意呢？未觅得原著（王光祈编初级小学音乐用书《小学唱歌》）前，笔者只好旁顾它著以求之，查王光祈研习音乐的前期（1923～1926年）著作中，不乏阐明其音乐教育思想的论述，可视为《小学唱歌》编写要旨的间接反映和旁注。其一，在王光祈的音乐著述中，无一不声言其音乐救国之宗旨。譬如他在《德国国民学校与唱歌》一书的序言中称："我希望这本书，能使中国教育界的西洋音乐智识稍稍普及；更由此以引起国人研究音乐的雄心，以创成代表中华民族的国乐；更由'礼乐复兴'以唤醒中华民族之复生，实现我们日夜梦想的'少年中国'！"王光祈在《音乐在教育上之价值》一文

中，更进而阐述了音乐何以能救国的道理：“本来耳目两物，为吾人心灵之门户，恃之以与自然现象相接，而探求其理。……而且大凡一个民族之衰，先从耳朵衰起，犹之乎人老先从耳朵老起，吾国昔时常以‘礼乐不兴’为亡国之兆，其在西洋亦然，……反之，一个民族之兴，亦先从耳朵兴起。证之吾国一切文物教化，自律管乐章而起。……其在西洋亦然，……故吾辈不欲创造‘少年中国’则已，如其欲之，则当先自耳朵创起。”音乐救国的思想在王光祈的著作中可以说是无篇不有，类似的表述比比皆是，勿庸赘列，故笔者认为王光祈应约编写的小学唱歌教材之要旨，此当其一也。其二，王光祈视音乐为使中国人能自觉其为中华民族之前导，所以非常重视普及音乐教育。他认为音乐对于民族性格的形成影响极大。并以他所叹服的德国为例：“德国儿童自年满六岁后即须一律入国民学校肄业八年，凡一切音乐常识，皆于此时筑其基础。……故凡曾经受过此种‘国民学校’教育之人，未有不能歌唱数十首以至于数百首歌调的。因此之故，无论任何公众集会，只须台上歌声一响，而台下群众多能随声唱和；其情畅达……所以德国人无论求学做事，皆是兴趣百倍，甚至血战四年，归于失败以后，犹不能稍折彼之锐气。……决不似吾国人之稍遇挫折，便垂头丧气，此则不能不归功于德国‘国民学校’舒精养气之音乐教育也。”由此笔者以为，吸取德国的经验，普及音乐教育以陶铸民族性格，即王光祈编写小学唱歌教材的要旨之二也。其三，王光祈有感于中国音乐的衰落，已到一个“礼乐之邦”几成“无乐之国”、黄帝子孙几成“不聪之民族”的地步，而主张“应该亟筹补救之策，……宜竭力提倡音乐教育。”以为不聪之救济。他根据“儿童学语与学歌，往往同时并

进”的特点，主张音乐教育要从小开始：“从小孩学叫妈妈，一直到登台对众演说；从学唱‘月亮光光’，一直到高歌‘大江东去’；其间虽有精粗难易之别，但是却没有一种不需训练而天然生存的。‘训练’即是教育。而且这种‘学语学歌的教育’实是适应环境需要而万不可一日缺乏的。”王光祈面对“吾国数十年来，……学校音乐一科，遂陷于不生不死之状态”的现实并不哀叹，而是大声疾呼：“亲爱的教师们！千万不要以劣种自居；误认我们的听觉根本不如西洋人，须知我们祖宗本来具有一双极好的耳朵。……倘若我们对于音乐教育特别加以注意，则亡羊补牢，尚未为晚。”据此笔者以为，“亡羊补牢”恐即小学唱歌教材编写要旨之三也。

笔者不避杜撰之嫌，旁引侧证而度，拙拟上述几点。因未觅得原书，臆断、附会之处或许难免。切望识者教正。

三，儿歌九首之意趣

儿歌九首选录自《小学唱歌》（教材），王光祈曾指出该教材系初级小学音乐用书。表明该书的适用对象是小学低(中)年级的儿童。透过儿歌九首，我们可以看到熟谙声音生理学和心理学的王光祈，即使是为髫龄儿童的写作，亦有所讲究。
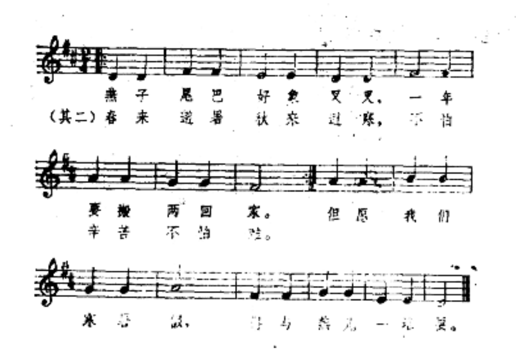
儿歌九首的曲目含选译和自编的两种。据笔者查，其中《燕子》、《冬天冬天》、《谁愿知道》、《兵士》、《跳舞》等五首为选译；《黄河》、《家书》、《田家四季歌》、《种豆》等四首为自编。至于歌词，笔者冒昧断言，九首全系王光祈自译或自著。根据是，其时仅王光祈孤身在德国研习音乐，无同行之国人相助；更兼王光祈本人诗词功底笃厚，匆需他人代笔，据此恐不

为臆断。无论选译或自编，这些歌曲都富于儿童特点、语言生动活泼、形式短小精捍、音调平易简单。它们是知识性与趣味性并重、唱歌与游戏并行、学语与学歌并进的儿歌教材。若单就音乐方面看，这些歌曲均适合儿童的发声条件：歌腔不繁，多是一字一音；音域不宽，或五度、或六度、或八度；音区适中(d^1～d^2)，发音方便自然。而在节拍上则讲究多样化的训练，既有容易学会的二拍子和四拍子，也有儿童稍难掌握的三拍子。总之，它们是具有科学性的小学唱歌教材。以下就选译和自编的两部分分别一一述之。

第一部分　选译之歌曲

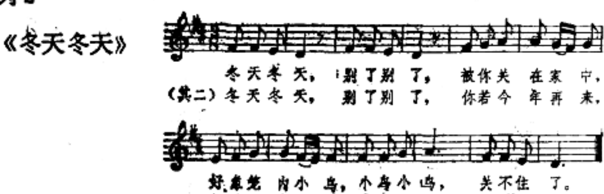
共有五首，均译自德国民歌。从音乐程度上分，其中《燕子》、《冬天冬天》属低年级用歌曲，旋律极为简单，只是歌词语言的节律化，近乎说话，易学易唱。

例 1　《燕子》



例 2
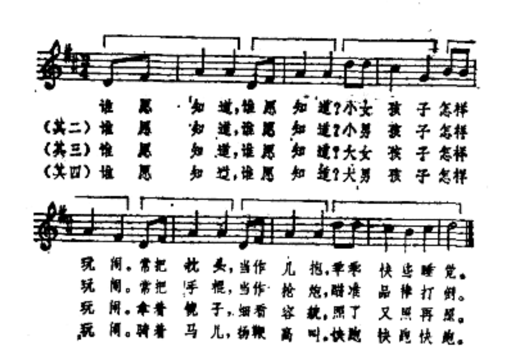
《冬天冬天》



其余三首，程度较上两首稍难。似宜作中年级教材。其特点是，均表现出近代德国民歌旋法的典型特征——依照功能和声的法则所建立的和弦性主题及分解和弦式的旋律进行。这类旋律对于低年级儿童来说，就较上面两首那种以级进为主的旋律稍难唱会。
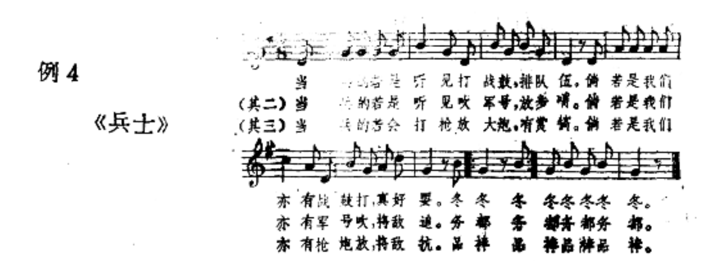
例 3

《谁愿知道》
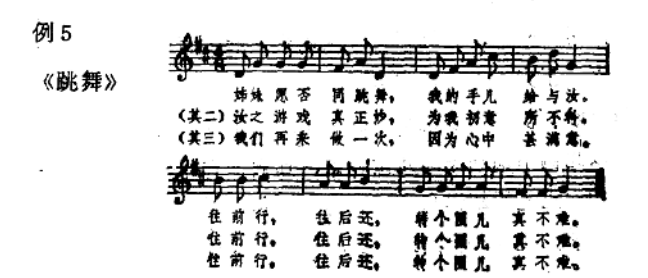


例 4

《兵士》



例 5
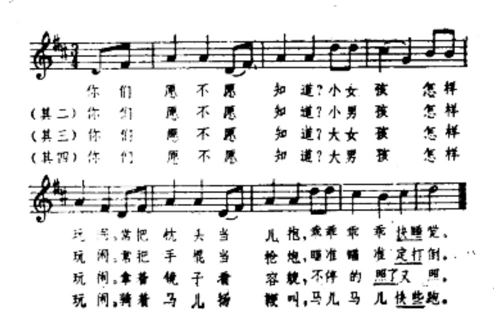
《跳舞》



（原编者注：妹妹愿否同跳舞（按此系一种民间歌谣，不知谱自何人作自何人。）此歌乃系一种游戏歌调，歌唱之时，令全班儿童双双对立，每唱“妹妹”二字时则双双对鞠一躬，随将双手互握。唱到“往前行”时则往前走三步，唱到“往后还”时则往后退三步，唱到‘转个圈’三字，彼此将手撤开，各转一个圈子。若全班学生均系男孩，则将“妹妹”二字改为“哥哥”）

上例五首歌曲均系王光祈译词配歌，而非填词新作。何以见

得？查王光祈曾对借用西洋乐谱而另作中国诗歌的填词办法不甚赞成。他在《西洋音乐与诗歌》一书的卷头片语中述及于此云：“年来国内学校，亦渐渐自惭，若无音乐唱歌一科，列不足以副新式教育之名。于是有人借用西洋民间歌谣的乐谱，而另作中国诗歌以实之；……我主张‘介绍西洋诗歌乐谱，应该同时介绍谱中原诗，……’因为西洋诗歌乐谱的内容，是与他的诗歌意义相应的，假如我们另作中国诗歌以实之，结果往往弄得‘牛头不对马嘴’。反之，我们若将谱中原诗译出，同时输入，那么，即或我们的译诗尽管作得不好，但是那篇著名乐谱，你总是应该听听的。”由此可以断定，上列五首歌词均系从谱中原诗译出。就译词配歌而言，王光祈的译诗非但不是作得不好，而且堪称译得精妙。如何精妙？仅举《谁愿知道》一例，便足见其音乐、文学修养之高。按此例系德国民间儿童歌谣，其歌名有译为《你们要知道吗？》的。王光祈却译意为《谁愿知道》。译名不仅用语简洁而富逗乐趣味，且与译词所取的结构相谐。这首译词的句式采取四字短语的结构，它与歌曲的节奏特点恰好一致。这首歌曲的节奏特点是，由四个音组成的抑扬抑格的节奏动机，及其多次重复所形成的同一节奏型的连锁。(见《谁愿知道》一例中曲谱上端用 ⌈ ⌉ 勾划处)译词中以四音节四字短语为基本句式亦多次重复，遂与旋律的脉动同步。词与曲巧妙的契合几与原作无异。若将译词改为七字句象下面这样：
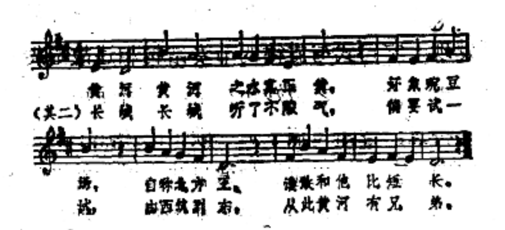


再将其与例3相比较，便能觉察出王光祈译词配歌之精妙，而发现七字句式与旋律的节奏结构相违故显得累赘别扭。除上例外，王光祈译词之精妙还在于，其所使用的语言，具有儿童口语化的特点。譬如《燕子》一歌中的“燕子尾巴好象义义，一年要搬两回家。……但愿我们寒暑假，得与燕儿一堆耍。”以及《冬天》一歌中的“冬天冬天，别了别了，被你关在家中，好象笼内小鸟，小鸟小鸟，关不住了。”等等，吟哦起来均不失为佳句。还有那《谁愿知道》一歌中的译词更是口语化和诗化融汇的杰作，念读起来生动活泼，意趣横生，不对同年龄的男女儿童之心理、行为特征，描绘得维妙维肖。

五首选译的歌曲，除以译配之精妙见长外，选材之丰富亦甚突出：既有借助拟人化写法表达孩子们对燕子的期待和向冬天的告别（如《燕子》和《冬天》）；也有充满儿童乐趣的《谁愿知道》和表现儿童性喜模仿大人的《兵士》，还有唱歌和游戏相结合培养儿童友爱精神的《跳舞》。笔者愚见，译配之精妙、选材之多样乃选译部分的两大特色。

共有四首。《中华教育界》刊出儿歌九首时未注明孰系选译、孰系编曲、孰系制谱。据笔者查，除前述五首系选译歌曲外，其余四首则兼视音乐的风格而认定系王光祈自编。四首之中，除《黄河》一歌据查明系王光祈著词编曲（见本文（一）内）外，其余三首究系编曲或制谱目前不详。故后文述及于此之处多系笔者省度。兹先将歌谱罗列于后：

例6
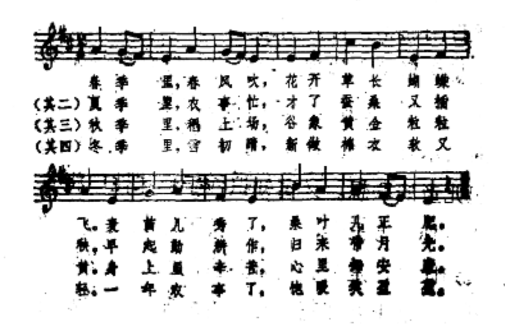
《黄河》
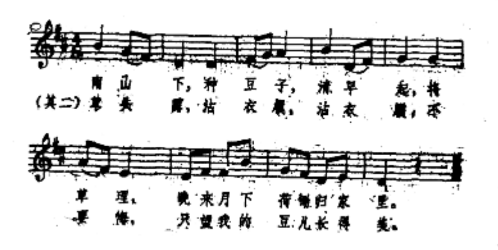


例7　《家书》



例 8　《田家四季歌》



例 9　《种豆》
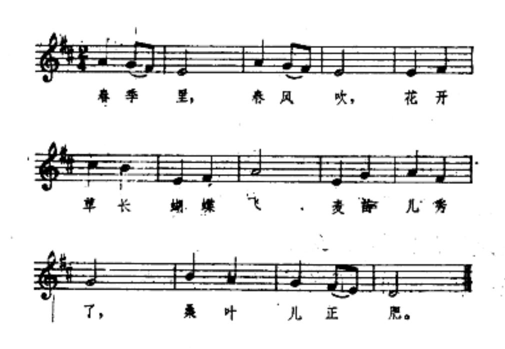


就歌词而论，上列四首具如下特点：①教材立意确当，歌词内涵丰富，富于教育意义。譬如《黄河》一歌，可以看出作者旨在通过黄河长城之成为兄弟，对儿童进行陶铸民族意识的教育。可以想象，当教师在教唱时，势必对儿童说明黄河长城之来由，岂不就顺带贯输我中华乃文明古国的意识了吗？又譬如《家书》一词，可以培养和加深儿童的乡情。也许王光祈在借此表露他身处异国的孤苦心境，当然这是言外之意吧了。至于《田家四季歌》

和《种豆》两首歌词，笔者以为，则是王光祈在《少年中国歌》里所宣扬的“日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食。万事皆自为”的思想之形象化体现。综观之，四首歌词无不具积极意义。②语言生动，形象具体，比拟确切，易使儿童理解顿生联想。譬如“黄河之水真正黄，好象豌豆汤”，以豌豆汤形容黄河水，极易引起儿童的联想。又寓知识性于趣味性中将黄河长城拟人化，一个“自称北方王”，一个“听了不服气”，经“试一试”而后成为兄弟的比喻，是多么适合儿童的心理。又如“客从远方来，交我一封信，信上有邮花，花上有邮印。中有发信日，下有发信地，知是故乡来，不读已欢慰。”短短四十字，把异乡游子收到家书时的情景描绘得栩栩如生，人和物（信封）都具有实体感。③，文字优美，韵律和谐，节奏明快，适于入曲，容易上口，是儿童们学语学歌的好教材。譬如《田家四季歌》，这首词表现的是儿童眼中的农家乐。其用词既讲究修辞又兼容口语，是诗化的口语、口语化的诗。试念这些词句：“春季里，春风吹，花开草长蝴蝶飞。麦苗儿秀了，桑叶儿正肥。”多活多美的诗句啊！这里没有用丽日兰天、万紫千红、鸟语花香等描春的惯语，而是童眼所见的花在开，草在长，蝴蝶在飞，一切都充满着动态美的春天。这符合儿童们观察外部世界时多注意动态景物的习惯。“麦苗儿秀了，桑叶儿正肥。”亦用词精妙之佳句。前者用“秀”不用“绿”，是美言其神态；后者则用“肥”字直言其形态，一雅一俗前后映衬十分协调。仅此一例足见诗人之孙精于诗词歌赋的功力。

就音乐而论，四首歌谱虽然结构短小、曲调简单，适合儿童口味。但于简中求变，仍不失编曲的特点。譬如在调式方面，既

多用大调式，也有小调式（《家书》）。对于调式音阶究竟采用“五声”或“七声”，王光祈“没有一定的成见”，主张制谱时似宜注意在中国曲调中，向来不喜多用七声音阶中的两个半音这一特点，“以便与中国人的耳觉相适”。四首歌谱所用音阶即如是说，多用的是七声音阶，却又具有中国曲调的风格。在节奏方面，用动机的节拍移位造成单一节拍中的律动变化也很有特点。例如《田家四季歌》。其1—3小节（请看附谱），便是由于同一动机的节拍移位导致动机的变格（由“扬 抑 扬”变为“抑扬抑”）而造成了三拍子的律动。若将曲 谱 另 行 改动，象下面这样：



再和例8相比较，便可发现改谱之弊：节拍交替的觉感没有了，节奏单调了（动机和乐句都是强起强收）；长音太多显得拖沓了；结构过于平衡了等等。改谱之短即 可 反 衬 原谱长。简言之，原谱的节奏感表现了儿童那种气息短促的唸唱，这正是其所长。

就旋律的风格而论，四首歌谱之中唯《种豆》一曲据何改编

尚有怀疑。听、析其旋律，既不象中国的，也非德国的（旋律从Ⅶ级音开始和进行中的调式交替现象非德国民歌所有之），倒有点象捷克斯洛伐克的。但观其歌词却又并非译词，且王光祈是不甚赞成采用西洋歌调填词的。故《种豆》一歌究属编曲或选译尚耿确认。这是笔者非说明不可的。

从儿歌九首在选材、译词、著诗、编曲等方面之讲究，可以看出王光祈对小学音乐课的重视。他一方面向其所崇尚的德国国民学校之音乐教育借鉴，选译部分歌调纳入自编之小学唱歌教材中；一方面为改变“吾国数十年来，学校采用西洋歌调，而学生对之，未有完全不能歌唱者；唯唱之而不爱耳。”的现状，自己动手著词编曲，以引起学生对唱歌的兴趣，达到通过音乐一科“陶养儿童性情使其身心发达”的目的。因此可以说，儿歌九首是王光祈“宜竭力提倡音乐教育”的主张之应证。

区区儿歌九首，何如此不惜笔墨？非笔者小题大做，盖此乃王光祈所编《小学唱歌》一巨册中之一斑也。然不知何故，迄今该书似未为人所重视，甚至竟未列入王光祈著作篇目中。若拙文能为音乐史家全面研究王光祈提供些许线索，笔者将为未枉费笔墨而欣慰。

一九八四年“六·一”儿童节毕稿

王光祈《中国音乐史》述评

四川音乐学院　朱　舟

现代音乐学家王光祈所著的《中国音乐史》，是他旅居德国时的重要音乐专著之一，1931年成书，1934年中华书局初版发行。他在写出本书之前，已经发表过《中国音乐短史》、《东西乐制之研究》、《中国乐制发微》、《翻译琴谱之研究》、《西洋音乐史纲要》等重要的著作，为本书的写作准备了多方面的材料，并提供了比较研究的方法。

和他撰写其他音乐书著一样，他撰写这部书的动机和目的都是明确的：他意识到自己是黄帝的子孙，他热爱我们拥有五千年文明历史的祖国，他警觉到这个礼乐之邦的衰微，他要登昆崙之巅，吹黄钟之律，用音乐文化遗产来引起民族自觉之心；而著书人的最后目的，则是希望中国将来产生一种可以代表中华民族性的国乐——民族之声，乃至由此而使他日夜梦寐以求的"少年中国"，灿然涌现在我们的面前。这些富有爱国精神的观念，分别见于他所著诸书的自白，也可以说就是他毅然从事音乐研究工作的思想基础。关于王光祈致力音乐著述的基本思想，拟另专题分析，本文仅就该书的主要内容试作如下述评。

王光祈《中国音乐史》，用当时一种新的体例，分章叙述了历代乐律、宫调、乐谱、乐器的产生与发展变化等情况　旁及乐

队、歌舞音乐、古典歌剧（戏曲）、器乐曲各个环节。其重点阐述的是乐律与宫调两个部分，约占全书篇幅的一半。

将乐律进化的历史置于首要地位来叙述是有道理的。他认为我国传统的乐律理论，不仅能够体现民族音乐文化的悠久和发达，而且还能有力地驳斥“近代西儒所谓中国乐制，系从希腊学来”①的论调。事实上也是这样，乐律理论是音乐艺术发展水平的标尺之一，而我国历代律学著述又极为丰富，古人对它的研究，力图钩深致远，探幽发微，这种精神是值得赞扬的。遗憾的是，由于受到历史上唯心主义思想的影响，在这些理论中也渗入了不少神秘迷信的东西而有失原来的光采。鉴于上述的情况，王光祈不遗余力，要来做一番乐律的整理工作，觉得“从新研究中国古律，实是一种对于世界文化极有价值之举。”②他考诸正史，旁采专著，从浩繁的典籍中择要选出可信的史料，列举了自周秦时期出现的三分损益律，到汉京房六十律，南朝刘宋钱乐之三百六十律，与上同时的何承天的新律，隋唐五代刘焯、王朴所提出的律制，宋蔡元定十八律，以至明朱载堉十二平均律等，使人能够看到历代乐律演化的概貌。值得注意的是，这已不是单纯的史料罗列，而是有叙有议地将它们作了较详的解释，且其中还有不少可贵的见解。例如，他能否定古籍中“黄帝令伶伦作为律”之类荒唐的记载；能提出“‘实物’为重，‘典籍’次之，‘推类’又次之”③的研究方法；能按物理特性论述三分损益弦律与三分损益管律二者迥然不同的结果；能批评乐律史上反科学的繁琐推衍，指出“倘京房之六十律，业已繁杂难用，则钱乐之三百六十律之不适于应用，更属明了易见，其结果三百六十律，只能附会于历数，不能实用于音乐。因此，吾人对此，尽可置之不问。”④

这些看法，在当时无疑是具有指迷作用的。他又有感于“中国各代正史，对于各律，往往记其名称，未详其音值；即有，亦与近代算法不同，令人阅之，不得要领。”⑤故而他对各律的音值都反复地作了计算，并标出了详细的数据，便于人们研究查阅。通过他的这些劳动，至少可以看到如下成绩：首先是把古代乐律复杂的历史账目条理化了，让读者——特别是已被旧著律书弄糊涂了的人，由此而不难理解乐律的基本概念及其来龙去脉；其次是启发人们，要用科学的方法去研究乐律的历史与现状，要注意乐律理论与音乐实践的关系，不能去搞脱离实际的纸上空谈。此外，由于书中还讲到了一些律学的基础知识，诸如生律原理，律制类别，以及计算、实验的方法等，虽还不够透彻，但总能有助于人们进一步的思索。当然，今天我们对于律学研究的基本内容，已是比较容易了解的事了，这是由于不断读到当代律学家、音乐史学家们的科学论著而获得的效益。然而，也不能不想到，早在半个世纪以前就将乐律理论予以整理规范的人，却又是这位音乐学的先驱者王光祈。

接着，书中又着重写到了“调的进化”一章。这里所称的“调”，包括音阶组织形式和宫调（调高与调式）等概念在内，而这一章中主要是叙述宫调的演变问题。关于宫调，在古代不少文献中，对其名称与实质的关系，往往又是纷繁复杂、纠缠不清的问题。搞得如此混乱的原因在于：有单从理论上推导而实际上并不可能完全应用的，如八十四调说；有语意艰涩，或名称及含义已随时代的不同而变异，致使后来的人们难于完全理解的，如隋唐燕乐调；有对同一宫调名称，又各从不同的概念出发去理解，如或用“左旋”法（“为调系统”），或用“右旋”法（“之

调系统”），以致产生歧义的；有名实不符，或甚至名存实亡的，如《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》等书中所载的许多曲调。再加上这些宫调的正名、异名、俗名、古名、今名等五花八门的名称，实在令人眩惑迷离，如堕五里雾中。而王光祈则又在此努力予以疏理，他选列并解释了先秦时期的五音调与七音调，继至隋苏祇婆三十五调，唐燕乐二十八调，南宋七宫十二调，元曲、昆曲六宫十一调，以及明清二黄、西皮、梆子各调等，使学习者大略可知我国古代调的产生、发展与其由繁而简的变迁过程，以及获得一些关于宫调的基本概念。章中还有几个专节，或叙述宫调与某些乐器的关系；或辨正某些理论的误点，如对《燕乐考原》中者；或澄清某些学说的纠葛，如关于起调毕曲问题，等等，皆具有一定的学术价值。除此以外，他还分别从张炎《词源》、《新唐书》、《宋史》、沈括《补笔谈》等书中，将历代宫调的正名、俗名，以及工尺谱字诸项，辑集成为表式，以便对照参阅。诚然，从这全章来说，他对某些宫调的内涵尚解释得不够清楚，但是也得看到，由于历史上已经造成的混乱，其中确有一些不易弄清的问题，如对燕乐二十八调的解释，到底应是四个宫上的七种调式，抑或是七个宫上的四种调式？就连当代的音乐史学家杨荫浏先生经过长期的研究之后，也只能这样说：“目前我们对《燕乐》二十八调还只是在怀疑的阶段，还不容易作出明确的结论；而进一步的理解，尚有待于我们继续的努力。”⑧我们了解到这些难点，也就可以体谅王光祈的某些不足，何况他总算说明了一部分问题，比起那些侈谈宫调理论而不着边际的乐学古籍，毕竟要好得多。

本书的后半，继续侧重写到的是“乐谱之进化”和“乐器之

进化”两章。此前——在本书的自序中，他已提到“吾国历代史书乐志，类多大谈律吕，空论乐章文辞，不载音乐调子，乐器图画”是一种缺陷；又在他的《西洋音乐史纲要·绪言》里，也曾对音乐史无谱无图的现象进行了批评。由此可以想见，他在撰写这两章的时候，是能注意到如何改进，以及如何去做好准备工作的。是以两章的篇幅虽然都不太长，但却有较为丰富的内容。

在乐谱一章里，列举了律吕字谱、宫商字谱、工尺谱、宋俗字谱、七弦琴谱、琵琶谱等古代音乐谱式。叙述详略有致，言理扼要简明，使人读后不但可以增长乐谱发展历史的知识，同时又能懂得古代音乐多种多样的记谱原则与方法。还应着重提出，本章所列各种古代乐谱，不仅举出了原谱式样，而且还由他亲自将其绝大部分试译为现代曲谱——五线谱，人们遂可按谱寻声，听到历史上一些作品的曲调。自此，音乐史才算开始有了音乐，打破了其前历代音乐史志中的只见文辞不闻乐音的旧局。

乐器一章，能批判那些“伏羲作琴，女娲作笙”之类不可置信的传说，再结合前述他所主张的“实物——典籍——推类”的研究方法来看，可以知道他是很重视乐器史的考古发掘的；同时还能看到他对典籍所载的史事，也正力图作出合理的推断。另外，在乐器的分类方面，能舍弃我国自古采用、但已不合时宜的八音分类法，而又适当借鉴西洋乐理，另立新体类别，确是具有卓识远见。还有本章所著录的全部乐器（共六十七件），均附有图式，既有名称，也有形象，直观效果甚为显明。惟限于他所处的环境条件，不得不权且转录欧人著作中所采用的中国古籍中的乐器图，是为无可奈何的憾事。

以上乐律、调、乐谱、乐器等章，是全书中写得比较扎实，

也是比较成功的部分，虽有一些缺陷，那仅仅是属于次要的问题。

令人惋惜的是，余下的乐队、舞乐、歌剧、器乐诸章，竟然急转直下，写得甚为粗略，实有头重脚轻之感。所写的乐队，只约略谈到古代几个宫廷乐队的组织；舞乐，也只概括地说了一些宫廷的歌舞；歌剧，指的是戏曲，比上两章稍为详细，但也仅能算是一个提纲；器乐一章就更为短略了，才举出一首笙曲和一首笛子月琴曲，比起他在乐"谱之进化"一章中所举的乐曲还要少。这样单薄的内容，就从当时的标准来要求，也是不够份量的。加之文中还有一些语句褒贬不当，以致引起了人们的非难，认为这是在轻视自己的民间音乐。那么不禁要问，为什么会出现这样的情况呢？他又不是不知道这些的，他不是说过写音乐史时，"凡研究某人作品，必须先研究当时政治，宗教，风俗情形，哲学美术思潮，社会经济组织，等等"⑦重要的话吗？这里想为他疏解一下，之所以如此，是有其下列原因的：一是由于受到他所处的那个时代和社会制度的局限，他生长在风雨冥晦的旧中国，民生凋敝，世道昏沉，哪儿会有良好的条件来作为他治学的后盾？他孤苦奋斗，自食其力，个人的才智不可能得到全面的发展，因而也就带来了这样的不足；二是他当时海外客居，离开了祖国音乐文化广阔的天地，缺少接触音乐实践的机会，任凭他终日埋头于柏林图书馆，但"对于吾国古代音乐书谱，所见终属不多"⑧，以致在写到这些地方时，就难为无米之炊；还有，也是他自己说过的："本书撰述时间，为时太短，——因为个人经济问题的关系——其势亦不能详而且备。"⑨这也就是说，他已发现了一些问题，只是一时还来不及补充或修改，或已想到某些内容需要详

述，可是还没有功夫把它们写出来。至于尚有他自己在思想、方法、能力等主观方面的弱点，自然也是造成这些粗略之处的重要原因之一。现在我们了解到他当时的境遇，对于书中这些失调的章节，就应当将其作为一种心与力的抵触而予以谅解，而不宜作为想与做的脱节来加以责难。说得再直接一点，即这些不够完善的地方是可以忽视的。

总体看来，王光祈《中国音乐史》长能胜短，得多于失，印行后又广为流传，自有其多方面的作用与价值。让我们回顾一下历史便可知道，在二、三十年代，我国的音乐史学还处于草创的阶段，当时用新体例写的称作中国音乐史的书，只有叶伯和的（上卷，1922年出版）、郑觐文的（1928年成书，1929年出版）、许之衡的（小史，1931年出版）、缪天瑞的（史话，1932年出版），和这部王光祈的音乐史等几种屈指可数的著作。这些音乐史学的先驱者们苦心孤诣，著书立说，皆有其筚路蓝缕的功绩，是为今天的人们所钦佩的。而王光祈的《中国音乐史》则更多地发前人之所未发，或尽前人之所已发而未尽之意，比他的先辈提供了不少新的东西；或又能深入某些环节，有所发现，有所开创，可比同期、同类的书著更胜一筹，因之它的历史价值、学术价值是显而易见的。再有一点必须提出，是本书的启示作用。音乐界的前辈告诉我，他们在三、四十年代就学习这部书，懂得了不少音乐史知识。而我在五十年代，也是以这部音乐史作为入门读物的，后来又根据书中提示的线索进一步研习，所得到的启发就更多了。至于此书为了适应社会发展的需要于解放后重印，以及在八十年代的今天还要有意识地来研究评述它，这些做法也就正好从

某些方面体现了它本身所应具有的作用与价值，只是限于笔者水平，未能将其完全表述出来罢了。写到这里，且一言以蔽之：王光祈基于强烈的爱国主义思想感情而写出了这部《中国音乐史》；王光祈《中国音乐史》不愧为我国音乐史学领域里的一部拓荒之作。

注：

①③王光祈《中国音乐史·律之起源》。

②王光祈《东西乐制之研究·自序》。

④王光祈《中国音乐史·律之进化》。

⑤王光祈《东西乐制之研究·著者敬白》。

⑥杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第263页，人民音乐出版社出版，1981年2月北京第1版。

⑦⑧王光祈《中国音乐史·自序》。

⑨王光祈《中国音乐史·编纂本书之原因》。

1984年5月28日完稿

试评王光祈的博士论文

——《论中国古典歌剧》

四川音乐学院　钟善祥

1982年，《音乐学丛刊》第二辑刊登了我国近代音乐学家王光祈所著《论中国古典歌剧》一文（以下简称《论文》）。这篇文章是王光祈于1934年在德国波恩大学获得音乐学博士学位时用德文写成的博士论文。原文本曾在三十年代传入国内，但以后遗失了。1981年，中国艺术研究院音乐研究所的同志访日时，又从岸边成雄处得到德文本，后由金经言翻译刊出，始得与国内读者见面。

从《论文》的撰写时间算起，到现在虽然已经半个世纪了，但对于探索王光祈的音乐思想，了解三十年代前后中国对戏曲音乐研究的状态以及中、西音乐文化交流的情况等方面讲来，都具有一定的价值。

下面就《论文》的有关几点试加评述。

一

《论文》写成于三十年代初期，当时中国研究戏曲的情况，正如王光祈提到的那样，"目前中国戏曲的研究，甚至中国音乐史的研究尚处开始阶段。"（本文中凡未注明引文出处的均系摘

自王光祈《论中国古典歌剧》）过去的一些戏曲理论或戏曲史实材料，一般只是散见于各种有关著作之中，它们大都以杂录、随笔或散论的形式出现，既不集中又不系统，有的还存在着谬误的地方。而王光祈所推崇的一部《宋元戏曲史》（王国维著），虽系“一部奠基性的著作”，但也“只是从文学角度出发，而并未顾及音乐。”这在参考和借鉴方面，存在着很大困难。确切地说，截至三十年代为止，从音乐的角度对中国古典戏曲进行史料整理或研究，的确是前无古人。因此，《论文》在这方面无疑是一篇具有开创性的著作。

王光祈在撰写《论文》的过程中，客观上还存在着时间和所处环境方面的种种困难。从他在1923年正式改学音乐理论，并从事音乐学研究和著述开始，到1934年写成《论文》为止，时间仅仅十二年。在此期中，他撰写了二十多篇有关音乐方面的文章或专著，内容涉及中、西音乐史、乐制研究、音响学、记谱法、音乐教育、乐器研究、歌剧研究……等各方面，他在短促的时间和艰巨繁忙的写作工作中，能完成“中国歌剧”研究这一重大课题并写出论文，的确令人惊叹。

在《论文》的绪论里，王光祈对尚处于开始阶段的中国戏曲研究工作提出了一些可贵的设想，考定各本戏的产生年代，并为那些开创古典戏曲的作曲家撰写传记，对音乐进行全面地分析，介绍全部古典戏曲的内容，他还针对这些设想，提出了相应的具体作法：“为了找到这些音乐家的家族，就得查阅浩瀚的资料（指地方志或家谱，笔者注），而这一规模巨大的工作还有待于开始”，“曲谱尚未译成现代的五线谱。……我们还必须为全部古典戏曲做一番这种翻译工作”，“必须更多地考虑剧作者所据

为蓝本的文献（历史、小说等等），从而才能构想出每本戏的内容”。这几点措施，不但需要充裕的时间，而且还要得到国内大量的有关资料，甚至还须作大量而且是必要的采访工作。这些条件，对于旅居国外而工作又极度紧张的王光祈说来，是不可能具备的。他在当时接触到有关资料的情况是：“十九世纪的欧洲文献中有关中国戏曲的报导寥寥无几”，而中文文献也只提到三十三种，就是在这样时间和环境都不允许而资料又非常缺乏的情况下，能写出这样的论文是很不容易的。用王光祈自己的话说来：“本文虽然是有不少纰漏的缺陷处，但毕竟是穷年累月苦心研究的成果。”这的确是他对《论文》既谦逊而又是由衷的评语。

二

《论文》是论述中国古典歌剧（戏曲）。因此，王光祈将中国戏曲的发展划分为三个阶段。“第一阶段：先古戏曲，约始于公元1250年，止于1530年。”“第二阶段：古典戏曲，约始于1530年，止于1860年。”“第三阶段：现代戏曲，约始于1860年，直至现今。”若以相应的中国历史年代对照，古典戏曲时期应该在明嘉靖初年至清咸丰末年。在此期中，古典戏曲的内容还应该包括其它各类剧种声腔，如弋阳腔、梆子腔和皮黄腔等。但王光祈却单以昆曲作为论述的内容。《论文》中提到，“由于音乐家魏良辅（约1530年）的作用，南曲才在音乐方面取得了基本的古典特征。……这种古典戏曲统治中国舞台达三百年之久（约从1530至1860年）。”很明显，王光祈对古典戏曲的划界，也是以昆曲的兴衰时间为尺度的。他之所以如此，可能出于这样两种原因：第一，王光祈从一个音乐学家的角度进行戏曲研究，自然会

顾及音乐，甚至对音乐还会有所侧重，这也可以看做音乐家研究戏曲所具有的特点。我国古代流传下来的戏曲曲谱，若论保存有整出戏的资料，当推昆曲最为丰富，对它进行研究分析，比较容易看到音乐全貌。其它剧种声腔的曲谱往往保留甚少，或以单支曲牌音乐的形式流传下来，有的就根本没有留下曲谱。王光祈以昆曲作为古典戏曲的论述对象，看来与曲谱的留存情况不无关系。第二，我国戏曲在十六世纪初叶到十九世纪中的一段时期中，各剧种声腔的发展非常迅速，它们在剧坛上相互角逐的情况也很激烈。到了十八世纪末期，昆曲在舞台上很快地露出了下世的光景来，剧坛里展现了"盟主"地位将由"花部"诸腔取而代之的局面。但过去的论剧者，往往囿于昆曲乃是戏曲正宗的偏见，大都无视"花部"的剧种声腔。周贻白曾在《中国戏剧史》"花部的勃兴"一节中，对清初戏曲划分"花"、"雅"两部的情况有过这样的叙述："表面上看来，以昆曲为雅部，似仍显示着地位的崇高，实则经此一番分别，反愈速其崩溃。盖花部者，除昆曲以外，于各地戏剧无所不包。其实力之雄厚，已非只限一隅的昆山腔所能比并。这些腔调，骤视之，也许有一部分称谓不免突如其来。其实，即当时昆曲最盛之日，皆已有其存在。""不过一般论文论律者徒知为南北曲张目，把它们全部忽略了。"据《论文》中所划分的历史年限和论述的内容看来，给人以中国在1530至1860年间所存在的剧种声腔就只昆曲而已的印象。虽然《论文》在第一章"中国戏曲的发展"中也提到二黄和梆子（弋腔系统未提及），但却把它们完全归入现代戏曲的范围里去了。如果从研究和论述中国自十六世纪初至十九世纪中叶一段时期的戏曲音乐角度要求，单一地对昆曲加以评述就会失之过

偏。这一情况的产生，不能完全排除王光祈不是受到过去某些论曲者的影响，从而带来认识上的一定局限性。

三

《论文》是王光祈在逝世前两年（1934）写成的，在一定程度上反映出他后期在民族音乐学上面的学术思想，我们如果要对此进行分析研究，还须联系到三十年代前后中国对民族音乐学研究的一些情况。

中国在二十年代初期就开始了民族音乐学的研究，当时这门学科称为比较音乐学。从世界范围讲来，它是一门较年轻的学科。在本世纪初，德国由霍恩博斯特尔所领导的比较音乐学研究活动比较活跃。王光祈于1920年去德国以后，很快地接受并吸收了比较音乐学的观点和方法，而且首先把它介绍给国内。他在《东方民族之音乐》(1925)的自序里就曾写到，“研究各种民族音乐，而加以比较批评，系属于‘比较音乐学’范围。此项学问在欧洲方面，尚系萌芽时代。故此种材料，极不多觏。至于本书取材。则系：凡关于东方各种民族乐制悉以英人A·J·Ellis（生于1814年，死于1890年。对于‘比较音乐学’极有贡献。）所著书籍为准。”在这一时期中。国内比较音乐研究者如肖友梅、童斐、赵元任等都发表了一些很有价值的著作。王光祈的《东西乐制之研究》和《东方民族之音乐》也是这一时期写出的。王光祈不但把比较音乐学的观点和方法用于音阶、音律、调与调式等理论研究范畴，而且贯穿于他对音乐各个领域的研究之中。《论文》就体现了这一点。他在“前言”中明确地提到，“尽管本文是以我多年悉心研究的中国史料作为依据，但就方法而言，还是受到欧

洲的影响。这一点要感谢教授席德迈尔（Schiedermair）和霍恩博斯特尔（Hornborstel）两位先生。”王光祈在这里所说的，显然是指欧洲比较音乐研究方法对他的影响。他在《论文》中，从对戏曲结构的概念，中国不同乐律的探讨，戏曲的音乐表达方法以及演员的表演等方面，都采用比较研究的方法加以论述："欧洲'歌剧'（oper）这一名词适用于中国戏曲。因为中国戏曲与欧洲歌剧有某些类似，它也试图把唱歌、吟诵、道白和乐队伴奏等等统一在紧密的结构之中。”"尽管中国的乐律是如此不统一，但是与爪哇的五等程律和暹罗的七等程律，以及欧洲的乐律相比，它仍然产生最早。”"中国戏曲和欧洲歌剧之间本质区别就在这里（指单音音乐与复调音乐的区别。笔者注）。后者拥有多种音乐上的表达方法。”"古典戏曲的演员总以某一种动作来说明唱词的内容。这与现今的中国歌剧和欧洲歌剧演员不同，后者常常习惯于原地不动地站着唱或者坐着唱”等等。王光祈还在《论文》中对中国戏曲的哲学和美学思想进行了探索，并把它置于世界的范围里进行比较研究："在中国古代，伦理观念代替了音乐美学。众所周知，孔夫子（公元前551——479）把他的整个学说都建立在礼和乐之上。”"中国戏曲，甚至中国音乐几乎是单纯地被置于伦理道德的范围之中。如果我们把各国人民的音乐发展分为三个阶段（即：最初，音乐作为符咒，作为一种魔力，如我们今天在各原始民族中仍能找到这类音乐那样；继之，音乐作为一种伦理道德，如它在希腊哲学家柏拉图和中国哲学家孔夫子的学说之中所显示那样；最后，音乐作为一种美学作用，例如晚近的西方音乐），那么中国音乐正处于第二阶段，亦即伦理阶段。”"中国人民之所以与其他古老文明的民族，象巴比

伦人，埃及人不同，能够至今延续不绝，也许就是这种伦理基础所产生的结果。”由此可以看到王光祈在比较音乐研究方面，不管在观点或深度上都有很大的推进。他在成书于1931年的《中国音乐史》序言里曾提出，“凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形。哲学美术思潮、社会经济组织，等等；然后始能看出该氏此项作品所以发生之原因也。”如果说这仅仅是王光祈在1931年那段时间对研究音乐时所持的观点或方法，那么，他在1934年撰写《论文》时．已经从更高的角度，把视线扩展到世界范围，历史地去探索音乐与哲学、美学之间的关系，以及音乐对于社会的作用等一类重大的问题了。这是极其重要的一点。即王光祈在民族音乐研究的后期思想，不但避开了当时欧洲在民族音乐研究中非历史主义倾向的影响，而且从研究的地域范围、内容和深度等各方面，都使比较音乐学大大地向前推进了一步，这对于后来东西方的民族音学研究，都具有极其深远的影响。

王光祈是一位具有强烈爱国主义思想的音乐学家，他竭尽全力从事于民族音乐的整理研究，把“整理史料一事自励。”其最终目的是为了“创造伟大‘国乐’跻于国际世界而无愧”（王光祈《中国音乐史》）。在他从事音乐研究短短的十多年中，一方面把中国音乐文化介绍于国外；一方面又广泛地研究西方音乐，并介绍于国内。他的博士论文，实际上就是一篇向欧洲介绍中国古典戏曲的文章。他在文章的前言里就明确指出该文“是以欧洲读者为对象的”。《论文》在当时日内瓦的《东方和西方》（Orient et Occident）杂志上发表，对于东西音乐文化交流起到一定作用。王光祈为了让欧洲人能够尽可能地理解中国古典戏

曲的含义和内容，除了他把“戏曲”与“歌剧”相提并论加以比较（体现了他具有强烈的民族自豪感）之外，还将中西音乐中的相同点或类似之处，尽量采用近代音乐上的一些标记方法或术语加以表述。这种作法在当时还是少有的。最后，我想用波恩大学音乐学院院长、教授希德玛博士在1936年王光祈追悼会上的一段悼词，作为本文的结束。“他把握住了西欧，特别是德国方面研究音乐的科学方法与途径，由此设法与他故乡的音乐与戏剧的艺术相接近。这居然给他做到了！他是一位有严格教育的音乐学家。”（《王光祈先生纪念册》，1936年12月上海出版）

1984年4月1日完稿

王光祈的《千百年间中国与西方的音乐交流》述评

中央音乐学院　俞玉滋

王光祈（1892—1936），四川温江县人，是我国五四时期社会活动家、近代音乐学的先驱者。他的著述甚多，约有音乐专著17种，音乐论文近20篇，西文音乐论著14种（篇），在我国近代音乐史上占有重要地位。其他尚有政治、经济、军事、文化艺术以及书信等共百余种（篇）。他所有的音乐方面的论著都是旅居德国的十六个年头里完成的。

有关王光祈用西文写的音乐专著，长久以来我们仅仅看到过他1934年写的《论中国古典歌剧》，该文使他获得了波恩大学哲学院所授予的博士学位，受到国外学者的赞誉。这篇《千百年间中国与西方的音乐交流》，则是他逝世前一年即1935年在波恩大学工作期间用德文写成的另一篇重要的音乐论文。最初发表在同年出版的卡勒（P.Kahle）教授庆贺专刊上。卡勒教授是波恩大学东方学院院长。在原文发表已有半个世纪的今天，廖乃雄同志受廖辅叔教授委托，终于在波恩查到了这篇论著，最近寄回国内。现经新华社国际部肖力同志翻译，中央音乐学院赵其昌同志校正，首次与我们见面。这篇文章将有助于大家进一步了解和研究王光祈的学术观点与成就。

全文篇幅不大，对象是德国读者。它简明扼要地论述了千百年来我国与西方的音乐交流的踪迹，提出了一些创造性见解。文章里，王光祈所谓的西方，是个历史概念，包括了先秦时期的“大夏之西”，南北朝隋唐时期的西域龟兹（今我国新疆库车），欧洲，还附带论述了东亚的日本等国家。

该文首先将中西古代乐制的异同作了比较，论述了两者的渊源。王光祈根据我国古代文献《吕氏春秋》和《史记》的材料，认为中国古代乐制的“三分损益法”与希腊学者毕达哥拉斯的定律法虽然一致，但希腊人是将此种方法运用到‘弦’上，中国人则把它运用到‘管’上，二者是有差别的。因此，他认为法国汉学家爱德华，沙畹以为中国的音乐理论可能受希腊影响的说法是不完全正确的。王光祈的这个结论是值得重视的，但此处论证的方法不够严密。早在《中国音乐史》（1931年成书）中，王光祈就曾论述到《管子·地员篇》的三分损益法，他引用《清史稿·乐志二》的资料，解释“黄钟小素之首”的“小素”即小弦之谓。我们知道，三分损益法在弦律显然比管律准确，而《管子·地员篇》并非管律而是弦律。但王光祈在这里放弃了《管子》的重要资料，为了要说明中国乐制并非来自希腊而强调了中国的管律资料，这就降低了我国古代律学的实际成就，这是不恰当的。其实，他在这篇文章里已论述到，毕达哥拉斯的理论只是体现在他的学生的著作中。即使中国的相似的乐制理论的传播稍晚于毕达哥拉斯的乐制理论，在当时的交通条件下，也难以证实是中国接受了希腊的影响。这一点论证是比较有说服力的。我们知道，所谓“中国乐制源自希腊”说，不仅在当时西方某些学者中非常流行，而且直至现在仍有很大影响。如联邦德国1979年出版的《里

曼音乐百科辞典》音体系条目中，还写着："在古中国的音乐中，音阶由十二个音级组成，它们是根据'毕达哥拉斯定理'，按照五度上行和四度下行的原理确定的"（顾耀明译，见上海音乐学院编的《民族音乐学翻译资料汇编（二），油印本）。这就越发使人感到，王光祈在半个世纪以前就否定"中国乐制源自希腊"说，是难能可贵的。诚然，王光祈并非是一个盲目的不愿考虑外来影响的排外者。他在该文章中还提出了另一个使人感到兴趣的问题，即他认为，希腊和中国的音乐理论倒很可能共同源于巴比伦。地处西亚的巴比伦建于公元前三千年代，公元前四世纪末渐趋衰落。王光祈这一说的根据是什么呢？他在《中国乐制发微》（1927年）一文中阐述较为详细。他写道："据近代西洋学者考求，希腊彼氏乐制系学自埃及，而埃及又学自巴比伦。因晚近巴比伦古物出土之故，更往往证明此说之可信。巴比伦历史之可考者，……本较吾国黄帝为早……。而巴比伦对于度量衡、天文、时历、音乐等等之发明，为时甚古，又早已为世界学者所公认。那么，中国当时所谓'大复之西'（引自《吕氏春秋》——笔者注），是否即指巴比伦本国，或巴比伦文化势力所及之区域而言？实是一个极有关系，尚待解决的问题。"王光祈推测中国与希腊两国的音乐理论共同源于巴比伦，至少是为我们提出了一个可以探讨的问题。王光祈该在文中还提出了"中国音乐文化虽与西洋同出一源，但是彼此趋向却大不相同"的论断。可见，他还是时时不忘中、西之别的。

第二，该文集中地反映了作者十分重视中外音乐文化交流的作用。他以南北朝、隋唐起，直至明清的中外音乐交流的历史经验为根据，说明我国的音乐由于吸收了外来因素，不但得到了极

大的丰富，而且始终保持着中国的特色；同时它又对外国音乐的发展有过重要的影响。如日本至今还保存着我国唐代时期东传的乐器与乐谱，并曾由美国的交响乐队演奏获得巨大成功，从而证实我国古代音乐在世界历史上的地位与作用。特别是他指明了我国明代的杰出学者朱载堉发明的十二平均律对欧洲的影响，并得到欧洲学者的肯定，这一点十分重要。全篇中王光祈所列举的一些史实，今天看来虽有个别简陋不足之处，但在历史上就缺乏关于音乐文化交流的可靠记载的条件下，30年代身居异国的王光祈，能总结出这些历史经验，是值得我们珍视的。总的看，王光祈的这篇论著对澄清某些西方学者鄙视中国古代音乐文化的模糊认识，对提高我们自己民族自尊感和民族自信心，都是有益的。还应指出，十多年来，王光祈本人就是一方面向国内介绍西方音乐，另一方面又向国外用德文直接介绍我国传统音乐，致力于中外音乐文化的沟通。这在近代中西音乐文化交流史上也是少见的，而对这一课题的研究，就是在当前的音乐学领域也还是个薄弱环节之一。

第三，该文鲜明地体现着王光祈的渊博学识和治学毅力。王光祈1920年初到德国时，仅略懂英文，对德文是不掌握的。当时他是靠他的同学魏嗣銮帮助，才能从德文译写通讯稿寄回国内报刊杂志，以稿费收入维持生活。他学音乐是从1923年才开始的。经他发奋努力，1926年就开始用德文写音乐论文，在德国报刊杂志上发表。从《千百年间中国与西方的音乐交流》一文来看，他不仅大量阅读了我国古代文献，而且查阅了西方学者对我国音乐文化研究的文献。因此，他能知己知彼，互为印证或有所比较。如他认为，我国明代朱载堉在1584年创造的十二平均律理论，不但

比德国人安德烈亚斯·韦尔克迈斯特(Andreas Werckmeister)的发明（公元1691年）早一百来年，而且有可能是由进入中国宫廷的欧洲人将这一发明传到欧洲的。王光祈还在德国图书馆中看到了1890年出版的《布鲁塞尔皇家音乐院年鉴》，上面清楚地写着欧洲人从1596年发表的一部中国文献（指朱载堉的《律吕精义》——笔者注）中得到解决管律问题的初步线索。此外，再从王光祈的《论中国古典歌剧》（德文，金经言译，《音乐学丛刊》第二辑），更可以看到，他从欧洲文献中对西方学者研究我国传统音乐情况作了详尽的调查研究。他的渊博的学识和刻苦钻研的毅力实在值得我们钦慕和学习。

王光祈早在1921年就认为："要抬高现在中国人民族的格，最好是自己能创造新文化，以贡献于世界。否则至少亦应将中国古代学术介绍一点到欧洲来，一则使东西两文明有携手机会，可以产出第三文明；二则亦可以减少欧洲人轻视中国民族的心理"（见《旅欧杂感》，载于《少年中国》二卷八期)。这就是他忘我勤奋地学习，致力于民族音乐学研究的动力。为此，他曾几度晕倒在图书馆，最后以脑溢血逝世于波恩。王光祈热爱祖国、热爱民族音乐文化的感情、远大的抱负和所取得的卓越成就，在今天仍然对我们有所激励和启示。

为了对于王光祈学术研究尽一点微薄的力量，我在此抛砖引玉。廖辅叔、赵宋光等同志对翻译王光祈的这篇论著也曾给予关注，我们共同把它献给"著名音乐学家王光祈研究学术讨论会"。我们的心愿是希望引起大家重视王光祈的音乐论著遗产的收集和研究，以便更好地继承这一份珍贵的精神财富。

1984.6.7

王光祈的《声音心理学》述略

四川音乐学院　管建华

乐音心理学（Tonpsychologie译为乐音心理学为妥，因德文中Ton为：〔乐〕音：Psychologie 为：心理学。本文仅在引用王光祈原文时采用"声音心理学"一词）是音乐心理学研究的开始，音乐心理学则是心理学的一个分支学科。作为乐音心理学与音乐心理学在概念上的区分，如王光祈在文中所讲："凡研究声音之感觉及音之辨察均谓之为声音心理学(Tonpsychologie)；反之，凡讨论音乐作品结构上或演奏上所引起之美感，则谓之音乐心理学（Musikpsychologie）。"据有关词典介绍，最初推动音乐心理学研究的是赫尔姆霍茨（Helmholtz）的《论音的感觉》（1863年）。施通普夫（stumpy）则首先对音乐的心理的现象运用科学的方法（实验的方法、统计的方法）去阐述"尤其是在他的乐音心理学与其它出版物中对于协和与不协和问题作了探究。其后，又由里维兹·格泽（Révész Geza）；西肖尔（seachore,C.E），维列克（A.wellek)继续。① 作为乐音心理学最早开始于德国，这与科学的心理学始创于德国有直接关系，赫尔姆霍茨虽不象冯特促成了心理学成为一个独立科学的观念，然而，"他的重要研究和他的威望的影响都是足以使他和冯特及

费希纳并列为新科学的'创始者'。"② 赫尔姆霍茨也是对音感的生理学探讨做出最大贡献的学者（见后附录）。施通普夫继续了他的研究提出并研究了乐音心理学。③ 二十年代居于德国的我国音乐学家王光祈，不仅将当时德国比较音乐学、德国音乐教育等介绍于国内，也是最早将德国乐音心理学方面的成果以及赫尔姆霍茨和施通普夫的观点介绍于国内的先驱。今天我们重读他的《声音心理学》，对其中的内容和他的学术思想作一些认识、了解，为乐音心理学、音乐心理学在我国的研究寻找一些线索，以对来者，似乎很有必要。

王光祈的《声音心理学》一文于1927年9月写于柏林，其章节主要是以他的《音学》一书（1926年3月写，1927年7月修改增补一次）中的下篇"从心理学方面观察"，为基础，又作了一些整理加工，独立成篇后发表（载《中华教育界》第十七卷）。

王光祈的《声音心理学》分四个部分，其内容范围如他所讲："系以心理方面为限，至于物理、生理两方面，前在《音乐在教育上之价值》一文内，曾经述及（载《中华教育界》第十六卷第八期）。"王光祈曾在《音乐在教育上之价值》一文内介绍了音的发生的物理现象，生理方面详解了耳朵听觉解剖，以及"耳内接音之理"，他说："假如耳外空气在每秒钟之挤前退后各一百次，则耳内各种动作亦照样各一百次，将此耳内颤动现象直接介绍于吾人之脑中者，是为'基础薄膜'。关于'基础薄膜'之学说甚多，其最占势力者当推德国著名物理学家赫尔姆霍茨。"这里王光祈的介绍是根据赫尔姆霍茨的听觉的共鸣说④，感受声波的机构在内耳的基底膜（即基础薄膜）。这个共鸣说到现在仍然通用，但也存在一定缺点，如声音频率辨认的广大范围和基底膜

纤维长短的比例不相适应。

第一部分“声音心理学与音乐心理学”主要介绍音乐心理学中的乐音之感觉。王光祈引用了中国古代著作《乐记》中的有关声、音、乐概念的论述，他讲：“乐记有云：是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，从庶是也；唯君子为能知乐。”“又云：夫‘乐’者与‘音’相近而不同。”他指出：“声、音、乐这三个字在我们中国古代是有分别的，是各有一定意义的，大抵所谓声系指从物质颤动起，一直至脑中感觉止之现象，故乐记所下的声之定义为‘凡音之起由人心生也，人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声。”接着，王光祈从心理学角度对这段话作了解释，他讲：“凡音之起系由于我们脑中有所感觉，脑中之所以发生感觉系由于外面物质颤动之故，脑中因受物质颤动之影响，而有所感动故形而为声。”正象美国心理学家G·墨菲(美国东方心理学会主席）所指出的那样：“公元前五世纪……中国的孔子和老子开始从心理学的角度思考问题。”⑥在这里王光祈正是从心理学的角度来探究中国古代著作中的乐音心理学思想，这在当时国内音乐心理学的研究方面，是难能可贵的。

第二部分“单纯音色与混合音色”(即纯音⑥与复合音⑦)，王光祈在第一部分中谈了乐音心理学的乐音之感觉，这一部分“则专属于音之辨察问题。”他讲：“大凡一个音初到耳中传入脑内之时，吾人心理上因‘相似联想’(Achnlichkcitsnssoziation)之故，对于该音立刻发生种种印象。”王光祈对音的高低按三种特点：（甲）浊清，（乙）大小，（丙）软硬的一般心理感受作了解说，如（甲）中“较低之音常觉其黑暗、沉郁”，“较高之

音又觉其光明、清朗，”（乙）中“较低之音常觉其大而且重，因之联想及于房屋基础，平稳宽大，而为上面一切建筑之依托。”这里王光祈富于感觉形象的联想的描写，使我们想到乐队中贝大提琴之类低音乐器，而这种大小也包括振幅大小（即音量大小的因素）。他又讲“反之，我们对于较高之音又常觉其小而且轻，因之联想及楼头椽桷，轻巧玲珑，飘悬空际之中，这也使我们想到乐队中短笛、长笛之类高音乐器。在（丙）中他讲：在物理上强度彼此完全相同时，“吾人在感觉方面，总觉得较低之音来得温柔，而较高之音则来得坚硬，因之我们对于较低之音，有如绣被横陈，温柔软适，反之，较高之音则有如一根极尖之针，刺入吾人耳内一样。”以上王光祈为乐音之辨察所作心理上的“相似联想”的形象解说，实际介绍了施通普夫以心理为基础的乐音思辨的观点。接着他讲：“以上所述浊清、大小、软硬各种印象皆为一个‘单纯声音’所引起，故学者称为单纯音色。惟普通乐器上所发之音则多非‘单纯声音’而为‘混合声音’”。(见⑥⑦)。他对赫尔姆霍茨的重要实验成果之一，泛音作用的分析作了通俗的解说：“我吹笛于你弹琴，彼此所奏之音其高低虽完全相心，而音色却判然有别。”……这是因为乐器所具之混合音色各不相同故也。”对赫尔姆霍茨的一些实验结果如：泛音（第一、第二……泛音）、基音等也作了介绍。赫尔姆霍茨发现一重要事实，即每一种乐器发出的不仅是一定的基音，而且还附加比基音振速更快的泛音，他用共鸣器证明，用变换泛音强度的方法，可以人为地产生每一种乐器的特质。

第三部分“协和音阶与不协和音阶”，这部分王光祈分别介绍了赫尔姆霍茨与施通普夫关于协和音程与不协和音程的理论。

他讲“关于协和音阶与不协和音阶之学说，分新旧两种。旧者从物理方面着眼，如德国物理学家赫尔姆霍茨之类是也。新者从心理学方面着眼，如德国心理学家施通普夫是也。”“旧说以为协和音阶与不协和音阶之分，系该两者之各种高音⑧（oberton）是否多数相同为准。”“新说则以为两音之协和与否，全系心理上之现象，实与物理上之高音⑨（oberton）以及生理上之高涌⑩（schmebungen）无关。”王光祈所介绍的协和与不协和音程的新旧说，实际与心理学理论、方法的不同也有一些关系。从心理学史来看，赫尔姆霍茨与施通普夫是属于较为相对的两组。美国心理学家波林曾把费希纳、赫尔姆霍茨、冯特和G·E缪勒看成一组，把海林，布伦塔诺，马赫和施通普夫看成另一组。第一组主张严格的实验技术，描述的分析和在知觉中的学习的重要。第二组相信现象的描述和在知觉中的先天论（就是知觉对有机体的遗传属性的依存关系）⑪。就音程方面的研究，施通普夫与冯特曾有过激烈的论战：施通普夫专恃其关于音乐的思辨，冯特则以仪器及心理物理法所得的实验结果为根据。施通普夫的答辨则以为实验所得的结果显然和音乐专家的经验互相冲突，那么这些结果必然是错误的⑫。关于施通普夫的乐音体验的融合是谐和感的基本要素观点，王光祈在最后提到：“但是这种融合作用之形式究竟如何？这个问题因现代心理学犹属幼稚之故，至今尚无满意答案。”

以上依据王光祈所介绍的协和与不协和的新旧说线索与心理学史上相对的两组以及施通普夫与冯特的论战相联系，这些问题在心理学以及乐音心理学研究上仍具有探讨价值。在当今看来，协和的理论大致仍分两种：一种是将协和感觉基于物理方面，另

一种则将协和归因到相对特殊的音乐文化样式上，即协和不协和的感受有赖于听者所处的文化传统的音乐、音阶、音程等概念，而这当中又存在着任何一种音乐的音阶体系的发展都不能成为人类的唯一的听觉体系结构。正象王光祈在谈到世界三大乐系时所提到的那样："世界各民族既受此种乐系所陶养，久而久之耳朵与感觉皆形成一种特殊状态，彼此不复相同"。[13] 作为不同民族在协和与不协和观念上究竟有何异同，这些都还有待于探究。

第四部分"直接亲属与间接亲属"中，王光祈将"音之亲属关系"分为直接的与间接的两种。"前者譬如C与G为纯五阶有直接协和关系，后者譬如C与d为不协和音阶，但若中间经过G之介绍则成为间接协和关系。"这一部分王光祈对音（或调）的远近关系作了简单介绍在此不赘述。

王光祈《声音心理学》一文的写作距今已有五十多年了，虽然文中的一些译名的欠妥（这与当时的整个学术条件有很大关系，如这方面可以参考的文献资料，工具书的缺乏），但作为当时对国外乐音心理学的介绍来看，在促进国内对国外乐音心理学的了解确具有不可否认的作用。其中有些问题，如协和与不协和至今也还值得继续探究。另外，作为王光祈音乐研究思想的一个根本立足点，"利用西洋科学""整理吾国音乐文化"，在他的《声音心理学》中也体现出来，如其中对中国古代著述《乐记》从心理学的角度来探究本民族音乐心理学的思想，这对东方音乐心理学思想的探究也具有十分重要的意义。同时，正象他在《音学》一书序中所提到："西洋近代科学发达之故，所以音乐方面亦尤受其赐，譬如他们因为物理学研究得好，所以他们乐器制造，舞台建筑皆有相当进步，因为他们生理学研究得好，所以关

于歌喉之训练亦较中国伶人为合理。因为他们心理学研究得好，所以对协和关系皆常有深切之讲求。” 简单的说，王光祈编著《声音心理学》的目的也就是为了吸收国外科学，以利于我国音乐领域的学术研究，而这种目的在当今我国音乐领域的学术研究中仍有很大的必要。作为乐音心理学、音乐心理学在我国的介绍和研究，王光祈的《声音心理学》不失为先导。

注

①参见美国《Harvard Dicitonary of mu sic》音乐心理学词条。

②《实验心理学史》〔美〕E、G、波林著。

③施通普夫详见四川音乐学院学报1984第一期“德国比较音乐学创始人”译文。

④基底膜上有长短不同的神经纤维18，000至20，000条，由短到长，排列成序，每一条纤维只对一个特殊的声波振动发生作用，当三听骨传导一定振动至耳蜗的外淋巴时，基底膜便产生一定的共鸣，就象琴弦一样，短的对高频率反应，长的对低频率反应，纤维的振动激动毛细胞转化为神经兴奋，并沿听神经而传至大脑听觉中枢，结果就产生了高低不同的声音感觉（摘自《西方近代心理学史》高觉敷主编）。

⑤《近代心理学历史引导》〔美〕G、墨菲，J，柯瓦奇著。

⑥纯音：只有基音而听不到泛音的音，叫做“纯音”。

⑦复合音：即整个音是由弦的全长振动和各分段振动产生的一列音所合成的一个“复合音。”

⑧⑨德文oberton＝英文overtone应译为“泛音”。

⑩德文Schwcbungen＝英文beats应译为“拍音”。

⑪⑫同③

⑬《东方民族之音乐》王光祈著。

附　录

德国科学家赫尔姆霍茨

詹姆斯符·贝尔
管建华　译

赫尔姆 霍茨 (He lmholtz, He rmann Ludwig Ferdin andvon1821年8月31日生于 波茨坦，1894年9月8日卒于柏林)，德 国 科学家,他曾在柏林腓 特烈威廉学院学医，1842年获得博士学位。他 也 研究数学物、理学、哲学，并在柏林大学讲课。在担任一段时间 军 医后,1848年在 柯尼斯堡大学他制定了生理学和病理学报，后来担任了若干教授职 务，在波恩大学任解剖学教授 (1858年)，在柏林大学任物理学教授(1871 年)；1887年在柏林大学,他成为建立物理技术领 域 学院的第一所 大学的指导者。赫尔姆霍茨是一隽智，他的 研 究包含各种论题,如象在 完备的流体理论和电流的各种形态中的神 经 冲动,色盲、涡流运动。他发明 了眼观察器 (opthalmoscope)；他创造的生理学 的 视觉在声学领域中占 有重要的地位。

赫尔姆霍茨从欧 勒 (Euler)，考其 (Cauchy)，普 瓦 松(Poisson)的成果中实事求是的接 受古典声学，应用它,将注 意 力转向被18世纪科学大大忽略的听觉，尤其是 他对声学音乐方面的贡献过于其他任何人。除对听觉解剖的研究 外，他建立了听力生理学的研究。他照亮了声学研究的许多领域,也许最重要 的是 他 可靠的泛音作用的分析，他应用了傅立叶的分析和自己特地发明的 共鸣器解释在音色 中 泛音的作用；并应用这些成果去探究欧姆声学定律 (ohm's Law of Acoustics) 的适 应性。他同样解释了塔提尼 音 (Tartinitones) 或组合音 (Combination) 的特性，

并发现了较高组合音（the higher Combination）或合音（Summationt ones），为他的听觉的非直线性理论提供了证据，对听觉导致听力的共鸣理论基础发生了影响。在其它的工作方面（应用音叉的搜集），他发明了显微镜研究波形；论述了拍音（beats）的性质和它们在协和与不协和中的作用。他论述平均律系的观点表明，相等平均律体现的不过是特别困难以外的一种方式，其可取在于使乐器“纯”律体系的一致。他的发明物在声学的应用中，除著名的共鸣器外，小风琴的设计对于平均律体系与合音的混合试验，改进了Cagniard de Latodr鸣音器和Scheibler音叉的形式。赫尔姆霍茨在声学方面多半的重要成果在他的《听觉与音乐学说的生理的基础》（Die Lehre vonden Tonempfindungen als Physiolo gische Grundlage fur die Theorie der Musik）一书中，（布伦兹维克1863年出版；埃利斯（A.J.Ellis）英译本，1875年出版，1954年再版，《论音的感觉》on the sensations of Tone）。

（译自英国《the New Grovc dictionary of Music and Musicians》第8卷466页）

简评王光祈《音学》
——兼述音乐声学研究的发展及意义

四川音乐学院　蓝光明　杨路

"我们研究音乐之法，约有两种．一系从美术方面着眼，如讲求音乐作品美恶之类是也．一系从科学方面下手，如讨论声音成立原因之类也．……惟'音乐作品'是含有民族性的．……反之，讨论声音成立原因之'音学'则却是含有国际性的。"

——王光祈《音学》自序

1926年于柏林成书、29年于上海启智书局出版的《音学》一书是一部综合性音乐声学著作。本文试图从声学科学的发展、包括声学在内的西方科学技术的引入以及《音学》一书中的某些内容等方面来对此书进行评价，并扼要介绍声学科学的应用对现代音乐生活所发生的影响。

（一）

声音是人们很早就注意并研究的一种自然现象，而声学又是西方经典物理学中发展较晚的一个分枝。"由于资本主义生产发展的需要，近代自然科学中，力学、数学和天文学首先得到发

展，其次是力学以外的物理学（如声、光、热、电等）和化学，最后发展的才是地质学、生物学和考古学。”①下表是至光王祈《音学》成书后一年（1927年）为止声学科学发展中一些比较重大的事件：

公元前350年左右，认识到声音由空气运动产生，并发现管长一倍振动周期长一倍的规律（古希腊　亚里斯多德）。

1634年，认识到音调和振动频率有关，提出弦的振动频率和弦长的关系（意大利　伽利略）。

1936年，首次测量振动频率和空气传声速度，发现振弦的倍频音，提出早期的音乐和乐器理论（法国　默森）。

1747年，由弦振动的研究而开创偏微分方程论（法国　达兰贝尔等）。

1802年，《声学》出版，总结对弦、杆、板振动的实验研究，发现弦、杆的纵振动和扭转振动，测定声在各种气体、固体中传播的速度（德国　舒拉德尼）。

1822年，研究热传导问题，发明傅立叶级数求解编微分方程的边值问题，在理论和应用上都有重大影响（法国　傅立叶）。

1842年，推知光源走向观测者时收到的光振动频率增大，离开时频率减小的多普勒效应。后在天体观察方面得到证实（奥地利　多普勒）。

1857年，提出听觉的共鸣理论，认为耳蜗有一系列调谐共振子（即基底膜的横纤维——引者注），从而实现按声波频谱的共振（德国　赫尔姆霍茨）。

1863年，提出乐音谐和理论（德国　赫尔姆霍茨）。

1876年，发明留声机，是实用录音技术的开始（美国　爱迪

生）。

1877年，《声的理论》出版，基本上完成声音的数学理论（英国　瑞利）。

1886年，怀疑耳蜗有分析频率的功能，提出耳蜗的电话说（英国　维·卢瑟福）。

1898年，发明用磁性钢丝记录电讯号的装置（丹麦　鲍尔森）

1906年，实验研究交混回响现象，创立早期建筑声学理论（美国　萨拜恩）。

1906年，首次实现调制无线电波收发音乐和讲演，无线电由之诞生，1910年开始用于广播（美国　费森登）。

1927年，用磁粉溶液涂于纸带上，干后用作电讯号记录，后即发展成磁带录音机（美国　奥尼尔）。②

由上表可以看出，十九世纪是经典声学发展的高峰，完成了各项传统实验的数学解释，并且开始转向听觉生理、心理方面的研究；二十世纪初，由于电子技术的萌芽，更为声学的研究和应用开辟了全新的天地。王光祈《音学》成书的年代正是声学科学发展的一个转折点。

（二）

西方科学技术的传入中国始于十六世纪末。通过传教士之手介绍进来的西方科学技术主要包括天文、数学、地学、物理（主要是力学及光学）、火器等。十九世纪下半叶，由于"洋务运动"的影响，西方科学技术开始大量传入。曾引进新式织布机、蒸气机、转炉、平炉炼钢法、电报、轮船、火车等先进设备及技术，

并成立译书馆，翻译出版西方科学著作，其中除继续介绍上述几方面的内容外，“声学、光学和热学方面也都有一些书籍翻译出版，……声学对‘音浪’(声波)稍有讨论。”③

由于“洋务运动”本质上是“清政府一部分带有买办性的当权派采用一些资本主义生产技术，以保持其封建统治的自救运动，”④所以实际上不可能真正促进科学技术在我国的传播和普及。与“科学知识在中国得到空前普及”⑤的“五四”新文化运动时期相比，“在五四新文化运动以前的七八十年间，虽然在时间上几倍于五四新文化运动的时间，但在传播自然科学知识的深度和广度上前者远不及后者。”⑤五四新文化运动提出信仰民主、科学（即所谓信仰“德”、“赛”二先生）的口号，不但开创了我国自己的科学研究事业，培养出我国一代著名的自然科学家，而且也哺育出“我国现代音乐史中第一个在音乐科学这个领域中努力进行探索的理论家”——王光祈。⑥

封建社会的中国，由于自然科学基础的薄弱，不可能对音乐的物理现象进行全面的科学研究。即使在取得光辉成就的律学研究方面，也不完全是从探索客观真理出发，而是同时带有“反科学的一面，包括维护封建统治的思想，宣传封建迷信的思想，以及科学技术上的谬误等等。”⑦西方科学技术虽然明末即已开始传入，与当时发展生产力关系较远的声学则似乎介绍不多，而介绍音乐声学的文章著作则更是寥寥无几。查1908——1937年十二种旧音乐期刊内容索引⑧，在王光祈《音学》成书（1926年）之前发表的有关音乐声学学的文章只有两篇：一为Alex wood：《音乐的物理基础》，另一则是李月波：《成声之理及声之速率》。⑨再查1840——1949年中国近代音乐书目⑩，竟发现至49

年止，音乐声学专著（无论翻译或中国学者所著）只有王氏》音学》一本！换言之，如以上述资料为根据，则《音学》一书不仅是我国成书最早的音乐声学著作，而且也是旧中国唯一的一本这方面的专著。仅就这一点而言，其历史价值就已经是绝对不容忽视的了。

（三）

《音学》一书分上中下三编。上编为“从物理上观察”，包括声音的物理学基础以及不同乐器上声音振动的方式。中编为“从生理上观察”，介绍人声及人耳的解剖知识及生理机制。下编为“从心理上观察，”论述音色感和谐和感的心理基础。

由于《音学》一书主要是向音乐工作者介绍音乐声学方面的知识，所以作者力求深入浅出，通俗易懂。凡必须详细阐述基本原理时，则以描述简单的实验过程为主，而避免使用数学推导。如上编中仅在介绍与音乐实践密切相关的弦长与音程关系、计算弦管振动频率以及与之相联系的计算管口校正值等内容时给出了较简单的数据和方程；在介绍声速与温度的关系、声速与波长频率的关系以及国际标准音高等知识时给出具体数字及简单的关系式，而在论述诸如波的振动、传播和波形等更为基本的原理时，则完全没有数学推导，而是以生动的语言对实验进行描述来阐明问题，就连从圆周运动到正弦波动的几何转换也完全没有引入具体的三角函数运算，而是用直观的图象来说明二者的关系。这种论述方法从物理学的角度来看虽然过于简单，但由于考虑到具体读者的特殊要求，作为一本音乐声学著作则是极为恰当、非常成功的。

《音学》上编对各种乐器的振动发声式有相当详细的介绍。如在论述弦振动时，介绍了弦振动的分音、腹与结以及横波和纵波两种振动方式（现认为弦有四种振 动 方 式）⑪等 问题，论述捧振动时介绍了一端固定、二 端 固 定 及二端自由时的捧振动方式，论述管振动时除介绍开管闭管及其与 园 锥 管 园柱管的关系外，还介绍了铜管乐器的六种变调方法（即换乐器、附加管、延长管活塞、缩短管活塞、键及伸缩管），而在论述膜振动时，不仅指出膜振动的泛音结构与其它振动不同，而且如将给出的各分音高度与缪天端《律学》（第11页）中的数据相比，可发现其高度已相当准确。此外，书中还谈到弦乐拔奏与拉奏之间在发音原理上的区别，其意义不仅在于涉及到音响包络的内容，而且由于与音乐实践关系密切，对于音乐工作者也是很有参考价值的。

在《音学》的第二、三编中，作者较详细地论述了人类发声器官的解剖及生理机能，向读者介绍了有关歌唱的音域、音强等问题的科学解释。更值得注意的是，在听觉的论述中，有许多内容在相当程度上反映了当时科学研究的水平。为了对这一点有恰当的评价，这里有必要参照本文第一节的内容，再次回顾》音学》成书时的历史背景。

正如本文第一节所示，物理声学的经典性阐释在十九世纪下半叶已基本完成，虽然在某些细节上还有待于补充，但二十世纪的研究表明，十九世纪对乐器发音 方 式 的 研究总的来说是成功的。⑫此外，由于十九世纪生理学的发展，心理学开始了从哲学心理学到实验心理学的转变，对于光、声等自然现象的研究也开始从客观的物理研究转向对人类视觉、 听 觉 及 其心理基础的研究。自然科学正在打破牛顿经典物理学的一统天下，开辟一个远

为广阔的新天地。在这一转折中，德国正是世界科学发展的一个重要中心，出现了赫尔姆霍茨、费希纳、玛特等奠定现代心理学基础的伟大科学家。⑫二十世纪初的德国，由于继承了十九世纪德国自然科学研究的丰厚遗产，又汇集了一大批著名的音乐学家，便成为世界上享有盛誉的音乐学研究中心。

光王祈多年在德国柏林大学从事学习和科研，并能师事霍恩博斯特尔等亲身从事实验心理学研究的著名音乐学家，这种优秀的文化传统和良好的学术空气决定了他在写作《音学》时的基本目标，即不但要全面介绍经典物理声学原理，而且还要尽可能反映当代科学的发展，选择介绍听感生理及心理学方面的新成就。音学的第二、三编显示出作者在这方面确实具有惊人的敏锐眼光。这里仅以作者对人耳辨别音高能力及谐和感问题的论述为例加以说明。

关于人耳如何分辨音高的问题，当时有各种不同的假说。作者在《音学》中选取了最有影响的赫尔姆霍茨耳蜗共鸣说加以详细介绍。首先明确指出："关于这个问题，至今未有一个切实答案。"并在行文中保持假说所特有的虚拟语气。在第三编讨论谐和感的问题时，作者则分别详细介绍了对这一问题的两种不同解释，即"从物理方面着眼"的赫尔姆霍茨"旧说"和"从心理方面着眼"的斯顿夫"新说"。赫氏耳蜗共鸣说直至1960年美国冯·贝克西通过实验证明赫氏共振子不存在之后才被推翻（贝克西发现人耳是通过耳蜗内液压变化，将信号刺激传导到基底膜，并通过后者的弹性变化而完成频率分析的）。⑬而关于谐和感问题，则"从物理方面"（按：应为物理——生理方面，作者在论述中也提到谐和感与音之"高涌"这一生理现象有关）及"从心

理方面”至今仍是研究这一问题的两个基本着眼点，其中心理方面又由于1947年Lundin提出文化模式影响人的谐和感的理论而取得新的发展。

从上面两个例子不仅可以看出，作者在介绍尚未成为定论的科学假说时，保持着健全的分寸感，更值得注意的是，《音学》的作者在尽可能全面介绍科学发展最新成果的同时，在选材方面眼光极为敏锐，在论述之中又极为谨慎，因而在五十余年之后的今天看来，除了对某些具体问题的解释由于科学的发展而有所修正外，总的来说《音学》仍不失为一部观点基本正确、并且至今仍然值得参考的音乐声学著作。这里我们不能不承认王光祈先生确实是一位眼界开阔而又治学严谨的学者。

（四）

研究音乐声学的意义如果仅在于科学地解释乐音何以有这样那样的性质，那么对于一个从事音乐实践的艺术家来说意义或许还不是太大。作为一个传统意义上的音乐家，应当掌握的主要只是读谱和写谱、演奏和演唱、各门传统音乐理论以及时代风格方面的知识等基本技能。然而，在二十世纪八十年代的今天，声学科学的实际应用已经渗入音乐这一古老的艺术门类的每一角落，并对音乐生活发生着越来越重大的影响。

1906年美国福德雷斯特发明真空三极管，揭开了“子电时代的帷幕，”⑮同时也标志着电子技术应用于音乐的时代已经来临。下面是早期电子乐器发明史中的几个事件：

1906年，Thaddeus Cahill发明Telharmonium。

约1920年，Lev Thêremin制成Theremin。

1923年，Jorg Mager 制成Spherophone，随后又制成更完善的partiturophone。

1928年，Martenot所制ondes Martenot用于演奏。

1930年，Trautwein发明Trautonium。

1934年，Hammond制成电子风琴，至今使用者已超过使用传统乐器者。⑯

这些事件的发生正处于《音学》的作者从事学术活动的年代。

电子音乐创作则是随着磁带录音技术进入实用阶段而开始的。

（二十世纪）四十年代，出现了“具体音乐”，即运用磁带剪辑技术进行电子音乐创作。

四十年代末，压控合成器创作取代“古典”的磁带剪辑创作，欧美各国纷纷成立电子音乐创作室，由世界著名作曲家（如Babbitt，Varese，Stockhausen等）在其中进行电子音乐创作。

五十年代以后，合成器开始普及到个人使用，出现商业化产品，并逐步采用集成电路和电子计算机控制等技术。⑰

对音乐生活影响更大的是录音技术的发展。自从留声机、无线电广播和磁带录音机发明以来，录音技术又有了巨大的进展：

1925年，运用电子技术录制唱片。

四十年代，经德国人改进，磁带录音技术进入实际应用。

1941年，出现立体声录音和播放系统。⑱

1957年，出现立体声唱声。

七十年代，出现数码录音。

1980年，制成若干种数码唱机，其中有的用一束激光对镀有

金属膜的唱片上的微细压纹进行扫瞄，以拾取数码化声信号。

声学科学的实际应用固然要依赖诸如电子学等技术的发展。但在上述领域的实际应用中，所涉及的主要仍是经典声学的基本原理。例如，电子合成器就是通过改变音响的频率、包络、振幅、波形或谐音成份等方面而创造出各种不同的音响。⑳其中振荡器发出的各种不同波形中除正弦波外，其它如锯齿波和方波等正是用傅立叶定理分析复杂波形时常常举到的例子。㉑再如计算机音响合成和数码唱片录音的原理基本上都是将音响的各个方面加以声学数学分析，并转换为数码，然后再通过数模转换器转换为电信号，最后发出指定的音响。电子琴则是先将要模仿的各种乐器，人声音响进行数学分析，然后组合成各种不同的和声及节奏音型，并以程序的形式储存于电脑中，以备实时演奏选用。在使用上述现代化工具时，了解声学基本原理的必要性是不言而喻的。

《音学》一书写成至今已近六十年了。由于历史和社会的原因，《音学》成为旧中国唯一的一本介绍音乐声学的著作，是可以理解的。解放以来，随着科学文化知识的广泛传播，有关声学的知识也越来越普及。在有关物理、生理和心理的各种书籍中都可以找到有关声音和听觉方面的论述，在介绍乐器、人声的音乐著作中也常常同时介绍一些声学知识。然而，令人遗憾的是声学作为音乐艺术的科学基础却仍未受到应有的重视。许多学习音乐专业的学生不学习声学基础知识，这当然是课程设置方面的问题；然而对于一些愿意了解声学知识的人来说，则缺乏必要的参考书是另一个更为严重的困难。虽然各种物理教科书上的数学推导远比《音学》全面而彻底，各种解剖学教科书中对人耳的解剖及机制的论述也远比《音学》更为详尽而正确，然而至今为止，

象《音学》这样面向音乐工作者、反映物理、生理、心理等各方面的现代科研水平，并紧密结合音乐实践、详细介绍音乐现象的科学原理的综合性音乐声学著作，至今仍属罕见。国内的音乐工作者很少从事这方面的研究，而国外出版的音乐声学著作又很少得到翻译介绍。这不能不说是我国音乐研究事业中的一个空白。

正如本文开始处所引王光祈的一段话指出的那样，科学技术虽然不能取代各民族独特的文化传统，但科学技术本身则应是全人类共享的宝贵财富。世界正在进入一次新的技术革命，工业社会正在进入信息社会，而信息的生产、收集、处理和传递都不能离开先进的科学技术。目前，我国音乐事业对先进科学技术的利用远远赶不上国外水平，与国内其它部分相比也存在较大差距，因此而造成的影响是很严重的。例如，抢救濒于灭绝的民间音乐遗产是一项刻不容缓的工作，但由于缺乏必要的仪器设备和信息处理方面的技术，至今在录音、音律分析、记谱、资料分类入档以及检索等方面仍很落后，以至在原始资料的收集工作完成之后仍然存在着严重的信息损失。另一方面，由于缺乏科技方面的知识，因而使已有的仪器、设备及乐器（如进口的电子乐器）不能充分发挥其潜力，或者在分析西方现代音乐作品时，造成对特殊演奏法及创作构思理解上的困难等等。这些事例不但反映了用现代科学技术武装我国音乐工作者的必要性和切迫性，也从反面证明了光王祈先生毕生从事的学术活动对于祖国的文化事业是有意义、有价值的。纪念中国现代音乐家学研究的先驱者王光祈先生，研究他在音乐科学研究方面留下的宝贵遗产，除了要肯定他的学术成就之外，另一个重要目的也正是为了进一步普及音乐科学的基本知识，促进我国音乐理论研究的现代化进程，以完成音乐艺

术在祖国四化和建设社会主义精神文明事业中所负的一份重任。

注：①中国社会科学院近代史研究所编：《纪念五四运动六十周年学术讨论会论文集》（一）周培源：《六十年来的中国科学》

②同名编写组：《自然科学大事年表》上海人民出版社1975

③见杜石然等六人：《中国科学技术史稿》下册，193——258页

④《辞海》（三卷本）2138页

⑤中国社会科学院近代史研究所编：《纪念五四运动六十周年学术讨论会论文集》（一）戴念祖：《五四运动和现代科学在我国的传播》

⑥汪毓和：《中国现代音乐史纲》40页

⑦缪天瑞：《律学》1983增订版103页

⑧中国音乐研究所参考资料114号　1959.9.10

⑨萧文铁民译，载于《北京大学音乐杂志》1－8卷№1　1920　3－10后文载于《音乐季刊》第二期，1923.11.

⑩中国近现代音乐史参考资料第一编

⑪《乐器》1980.,4－5

⑫《The New Grove Dictionary of Music and Musiciaws》14卷，674页

⑬同名编写组：《自然科学大事年表》

⑭《Grove》4卷669页

⑮《电子技术发展简况》原载《瞭望》1984.№4，转引自《新华文摘》1984.3　215页

⑯《Grove》6卷，106—107页

⑰《Grove》6卷，107—109页

⑱S.S.史蒂文斯、费雷德·沃肖夫斯基及时代——生活丛书编辑：生活科学文库《声和听觉》，106—119页

⑲《Grove》17卷，577—578页

⑳《Grove》6卷，108页

㉑H.Subrahmanyam § Brij Lal：《A Textbook of sound》.260—265页

关于王光祈《翻译琴谱之研究》的研究*

中央音乐学院　傅庆裕

在中国音乐史学的研究方面，王光祈是一位极其重要的先驱者，他有数十篇册音乐学方面的论文和著作，由于王光祈涉及的音乐学研究范围十分广泛，这里仅以他的专著《翻译琴谱之研究》，进行初步的探讨。

在音乐学的研究中，王光祈对中国古代乐谱有着极大的研究兴趣。我们知道，音乐是时间的艺术，没有记谱法无以记录音乐，即使在现代录音技术高度发达的今天，乐谱对于音乐的再现也仍不失其重要意义，除了《翻译琴谱之研究》，王光祈关于乐谱的论著还有《论中国的记谱法》①，在《东西乐制之研究》一书中，也有专门的章节对中国和各国乐谱作了细心的分析和介绍；在《中国音乐史》的下册，他花了长长的篇幅，对中国古代的律吕字谱、宫商字谱、工尺谱、宋代俗字谱、琴谱和琵琶谱都作了力求详尽的研究和介绍，并且从音乐进化的历史发展观点出发，将世界上所有的乐谱归纳为两大类，一为"手法谱"，一为"音阶谱"，如中国的琴谱、箫谱等就是属于"手法谱"，他说："近代通行之工尺谱，则系由'手法谱'进化而成'音阶谱'

* 此文系中央音乐学院音乐学系学生傅庆裕寄给讨论会的文章，现一并收《文集》。

者。"②照此划分，今天通用的简谱和五线谱当然属于音阶谱的范畴。从历史的眼光来看，手法谱的产生当然先于音阶谱，而音阶谱是手法谱发展进化的必然结果。今天看来，这种议论是有道理的，古琴减字谱正是仍停留在手法谱的阶段，还没有进化到音阶谱。严格地说，琴谱并不直接从视觉上表示音高及各音之间的音程关系和旋律法，主要仅仅是记录和提示演奏手法，只有通过具体的实际演奏操作，才能得出听觉印象的音响。

王光祈《翻译琴谱之研究》一书，1929年7月著于德国，1931年10月由上海中华书局出版。他自己说："欲创造'中国国乐'，则中国固有材料，却万不能加以忽视。在吾国音乐文献中，以昆曲曲谱，七弦琴谱为独多。余前作'译谱之研究'③一文，对于昆曲曲谱之翻译方法，既已讨论，兹再将翻译琴谱一事，加以研究，以供国内学者参考"。又说："吾国琴谱以写法不良之故，以致除少数琴师外，无人敢于问津。即在此少数琴师中，对于一种指法亦复往往解释互异，意义多不确定。因此之故，吾人对于琴谱，实有加以根本整理之必要。"④

鉴于这些原因，他着手于翻译琴谱的研究。《琴学入门》（清末张鹤编辑）和《天闻阁琴谱》（清末唐彝铭编辑）二书是他据以研究的全部古琴谱资料。

接触到古琴的演奏手法，首先要解决定弦问题。我们知道，古琴所用的音律是五音十二律，古琴的定弦法（即调）十分复杂，有三十五种之多，今常用的有七调：正调、慢角调、蕤宾调、慢宫调、清商调、慢商调，黄钟宫调，这当中以正调为最常用，其他各调都由正调转变而成。在王光祈《翻译琴谱之研究》书中，整整花了十四页的篇幅去阐述他对古琴定弦的理解，而他

所选的《琴学入门》，书中采用的是清代乾隆年间苏璟所定的错误调名。苏璟著《琴说》中，根据古琴的第一弦是十二律中的黄钟，因而认为慢角调是黄钟本调，正调却是由黄钟紧角而来；又误认为紧了三弦角的结果，三弦角就是仲吕，所以把正调称为仲吕均，以同样的理由把慢角调称为黄钟均，蕤宾调称为无射均等等。而他所参考研究的《天闻阁琴谱》，卷首的《旋宫本义》对定弦法的解释是宫音永远在第三弦不变，所谓变调，就是将所有七根弦提高一个大二度或小二度，其宫调又叫黄钟宫，在三弦上以黄钟为宫（工尺谱上作合）；商调也叫太簇调，以太簇在三弦上为宫（工尺谱作四）。为便于说明，兹以图表表示如下：

旋名	律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
黄钟调（宫调）	弦位	三弦		四弦		五弦			六弦		七弦		
	音名	宫		商		角			徵		羽		
	工尺谱	合		四		乙			尺		工		
太簇调（商调）	弦位			三弦		四弦		五弦			六弦		七弦
	音名			宫		商		角			徵		羽
	工尺谱			四		乙		上			工		凡
姑洗调（角调）	弦位					三弦		四弦		五弦			六弦
	音名					宫		商		角			徵
	工尺谱					乙		上		尺			凡
林钟调（变徵调）	弦位							三弦		四弦		五弦	
	音名							宫		商		角	
	工尺谱							上		尺		工	

余类推以得出其他各调

从上表可以看出，这种变调，用今天的概念来解释，仅仅是调的音高（调性）上的变化，各弦之间的音程关系始终不变，没有调式上的改变，只是各调在音高上每次递进升高大二度。遍察其他多种琴谱和文献，并请教了高明的琴家，古琴演奏中根本没有这种“旋宫”法，《天闻阁琴谱》卷首的《旋宫本义》是以清代蒋文勋撰辑的《梅花庵琴谱》（即《二香琴谱》）收录而来。限于王光祈身在国外，手中资料有限，以为这是唐彝铭的定弦之法，但他对此提出了疑问：“倘照唐氏此种定弦法，则由黄钟调改为无射调，须将第一弦升高“短七阶”，（即小七度），换言之，即是升高十个“半音”；若不另自换弦，实为物理原则所不许”。⑤

定弦法介绍之后，就讲到徽位。根据琴弦的振动原理，将琴弦的全长度分为若干等分而取得十三个指示泛音位置的徽位，用小圆点标记在琴面的外侧。关于徽位的作用，王光祈仅仅说是作“奏左手按弦之长短标准”，⑥而忽略了徽的另一个更重要的作用，在古琴演奏艺术中，“按”、“泛”、“散”是三个主要的手法，泛音比之于按音和散音（空弦），有着同等重要的作用，徽位的最初产生，就是以泛音的应用所产生，而后又主要是用来指示泛音的位置的。王光祈之所以忽略了这一点，很大的原因可能是因为他并不精于古琴演奏，因而对琴的有关研究常有隔靴搔痒之弊。
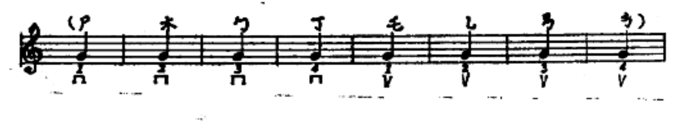
接下去，就谈到了右手的技术手法，王光祈注意到，右手技法对译谱的节奏处理有较密切的关系，《琴学入门》对右手“背锁”指诀的解释：“剔抹挑连弹三声，剔抹宜急弹，挑则稍缓，

以合节为法。”然则所谓急弹，究竟多急，而稍缓又以何为适度，等等，怎样具体处理节奏节拍，即使在专门打谱的琴家之间，也莫衷一是，没有统一的定论。一部“幽兰”，琴家打谱各有不同，把各家打谱汇集起来分析比较，可以发现相互之间的种种差异，有的甚至已判若两曲。关于译谱的节奏处理，王光祈认为是“最感困难之处”，他主要根据唐、张二人所编撰的二书中有关指法的解释，并参考《琴学入门》中琴谱旁注的板眼符号，再结合西洋学者中关于琴谱翻译的论述，然后采取审慎的比较，再细心地决定节奏的长短变化，并谦逊声明："不敢自谓无讹，望国内学者随时加以订正为荷”。⑦

显而易见，打谱制定节奏的过程，实际上已是一个创造的过程，历代的每位琴家打谱，都在一定程度上有意识或无意识地渗入了自己的主观性因素，这新订的节奏（和表情），究竟离古人最初创作的原曲相去若何，不可复知，但可以肯定，这种新打琴谱的艺术成就，在很大程度上取决于每位琴家的音乐文化素养和音乐审美情趣，并且，与每位琴家长期演奏中形成的实际经验有直接的关系，因而不擅长演奏的人打谱或译谱，很难被琴家们所承认。

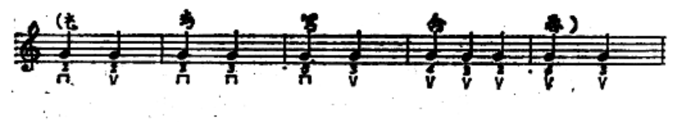
会弹琴的人都知道，古琴演奏中双手都不用小指，而右手大、食、中、名四指的手法，分别以向内和向外弹奏的名称是擘、托、抹、挑、勾、剔、打、摘八种，这些是右手最常用的基本技法。王光祈将右手用于演奏的四个手指象钢琴指法一样，编为1、2、3、4，而在弦上的演奏动作，无论何指，向内弹概以“⊓”标记，向外弹概以“V”标记，与小提琴演奏中的上弓和下弓的标记法相同，换言之，即以“⊓，V”二符号取代了

“尸、乇（擘、托）、木、乚（抹、挑）、勹、马（勾、剔）、丁、亍（打、摘）”八个右手奏法的减字符号。（见谱例1）然



（例 1）

后，将三十七种右手技法逐一解释，并种将各复合指法的复杂标记符号，概括以简单明了的“1、2、3、4”及“冂、V”表示出来。
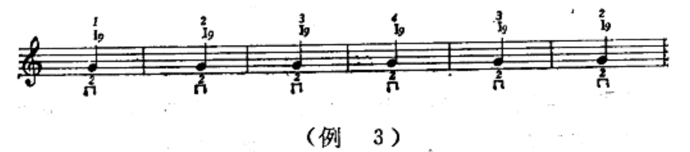


（例 2）

再往下，就是左手指法的解释。王光祈将六十八种左手技法，归纳为三类：1、左手主要指法，27种，是左手的演奏最主要的指法；2、左手装饰指法，计有34种，依附于前一类，在演奏中主要起装饰作用；3、左手说明指法，7种，作用意义仅在于向演奏者提示对演奏手法的要求。

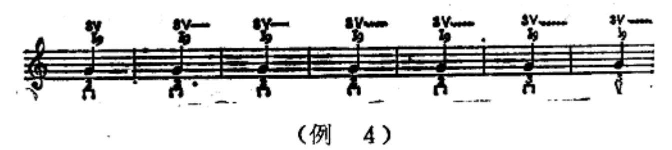
这样归类之后，就将左手的大、食、中、名四指与右手一样，也按1、2、3、4编号，然后再将七条弦分别以罗马字Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ命名。《琴学入门》中，对各徽之间的距离划为十分，每分之间又划为十厘，每厘又分为十毫，提示左手按音高度的凭据，王光祈将每一分位数改用阿拉伯数字标记，又将分数后的厘、毫位数省略不记，原因有二：“第一，因为小数太多，将来写在五线谱上，颇嫌累赘。第二，因为实际弹

奏之时，该音是否真确，须凭耳朵去听，不宜专靠视力”。⑧（见谱例 3）



（例 3）

左手的装饰指法，如“吟”，他解释为类似西洋的“Viba—rata”（颤音），用小写字母“v”表示；为区别于“猱”，即扩大的“吟”，大写字母“V”即表示“猱”，在字母后的横线或波线表示吟和猱的不同程度，其线的长度则表示“吟”或“猱”的时值。（见谱例 4）
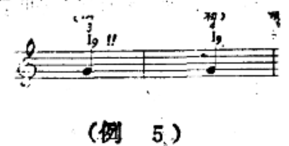


（例 4）

这样一来，仅用“V、v”及其后加横线和波线的办法，就取代了数十种“吟、猱”手法标记，我们知道，古琴演奏的韵味，在“吟、猱”上是十分讲究的，有的流派的琴家甚至有五十种以“吟、猱”（减字谱符号为ㄋ、犭），如“长吟”（[illegible]）、“略吟”（[illegible]）、“急吟”（[illegible]）、“缓急吟”（[illegible]）、“双吟”（[illegible]）、“长猱”（[illegible]）、“略猱”（[illegible]）、“急猱”（[illegible]）、“绰猱”（[illegible]）、“注猱”（[illegible]）等等。这些细微的表现，都被简化在两个大小写的“V、v”及其后附加线的概括之中。

左手说明指法，如“[illegible]”，按弦之意，改记为“I I”；“[illegible]”，即左手按在弦上不动，改记为用一横线写在左手指法数

字之后，如小提琴的左手保留指标记符号。



（例 5）
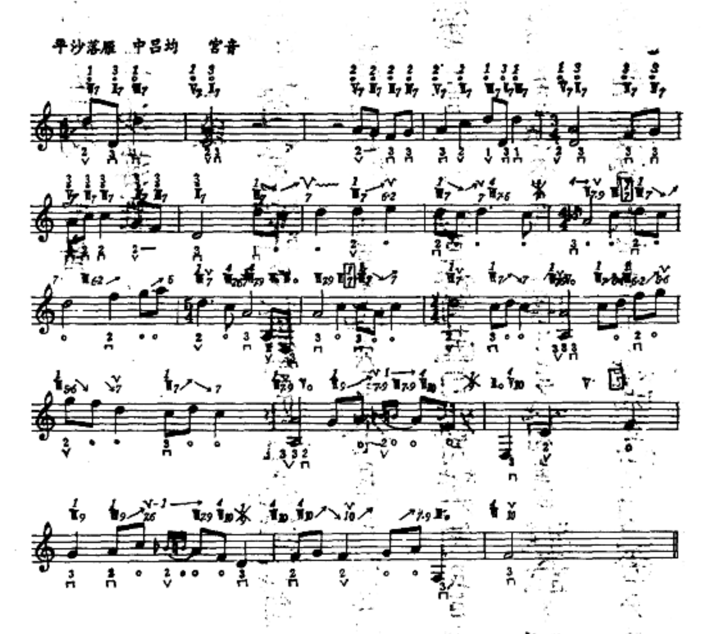
除了这些之外，还有三十二种附用符号，近似于西方音乐中的表情术语和速度术语，如“刍”，急弹，用“Vivace”（急速）等之；“缓”，缓弹，用“Lento”（缓慢）等之；“车”，连奏，用“legato”等之；再如“轻、重”（轻、重）即piano和forte，改用p和f代之，如此等等，不一一例举。总之，对种种符号都做了相应的解释和更替，将世界通用的音乐表情术语，引进了古琴演奏之中。

完成以上工作之后，王光祈就尝试着翻译了《平沙落雁》一曲，将原谱译成五线谱之后，在谱的下面标记左手符号，分为两行，上为1、2、3、4指的编号，下为表示手指弹奏方向的“冂、V”符号；五线谱上方标记左手指法，也分为两行，上为1、2、3、4手指编号，下为表示弦位及徽位的罗马数字和阿拉伯数字，如有泛音符号，则记在二者之间。这样，翻译琴谱实际上是两个步骤，一为音高及节奏的翻译和制定，用五线谱表示出来，一为琴谱减字谱符号的翻译，用简单明了的符号和世界通行的术语标记在五线谱的上、下方，起指示演奏指法的作用。本来符号繁琐，标记复杂，人们称为象天书一般难识的古琴减字谱，经他翻译之后，在谱面上看起来，显得条理而简炼，规律而系统化了。（见谱例6 A、B）他自己说：“如能将琴谱一一照此方法译出，则不但琴谱手法可以保存，而琴谱调子也可一目了然矣。”⑧

中呂均 宮音

平沙落雁

一段



关于王光祈《翻译琴谱之研究》一书在五十多年前提出的这种译谱方法，我们今天该怎样评价其成败得失？许多琴家认为，这种尝试是失败的，既无意义，也没价值，照他译出的谱连会弹琴的人也不认识谱上的新标记了，从而给予全面否定。

客观地说，由于王光祈只身国外，可凭以参考的资料十分有限，仅仅依据存有谬误的《琴学入门》和《天闻阁琴谱》二书，并且又不擅长于古琴演奏，所以这种尝试的失败是在所难免，但是这失败却能带给我们以新的启示，从历史的观点来看，任何成功往往都是建立在前人失败的基础上。总结前人失败的原因，可

为新的成功铺平道路。因此，在评介王光祈《翻译琴谱之研究》时，我们应该首先肯定他这种尝试在音乐学研究上的积极意义。他之所以身体力行，积极以琴谱研究其主观愿望是迫切希望扩大古琴音乐的研究范围，而不局限于琴人的圈子，要更多的人能投入这项重要工作。在中国音乐化文史上，曾有浩如烟海的古代音乐作品，随着时代的变迁大部分亡佚湮灭了，而“唯琴犹传楚汉旧声”⑩因其较早有了琴谱，存见的陈隋间丘明（494—590）琴曲文字谱《碣石调幽兰》，经唐人转抄流传至今，已有一千四百多年的历史。自明初朱权辑《太音大全集》（1413年）、《神奇秘谱》（1425年）之后，琴家纷纷编辑和刊印琴谱集本，给我们留下了宝贵的古琴音乐遗产，以陈隋至清末，刊传琴谱达一百五十种以上，“在此一百五十余种历代琴曲谱集和琴曲谱之中，标题不同的琴曲近七百之多，包括曲名同而谱本不同的谱存琴曲，则数达三千以上”。⑪而今人所常演奏的，还不及十分之一，⑫这些数以千计的古琴曲亟待整理。要研究古琴音乐，首先要将古谱译成今谱，才能进行更进一步的探索，所以，怎样尽快开发古琴音乐宝藏，是值得我们音乐学界重视的问题，而在这一点上，王光祈的思考比我们早半个多世纪，他在对东方的音乐学研究上，几乎是从零开始的，所以，尽管他的论著中存有谬误或流于肤浅，但我们在总结研究前人遗产时，不应挑其缺点，指其瑕疵，更重要的是应具体分析其所作所为，既要继承其全部有益的成果，也不隐讳其谬讹所在，是非褒贬，要完全客观而全面地正确评价前人（尤其是与社会政治有关系的人），谈何容易。

我们认为，王光祈在音乐学的研究方法上最重要的意义是首先引进了欧洲发达国家的科学方法，极短的时间内写下了大量论

著，能将许多复杂的民族音乐学和音乐史学的种种问题，用简炼而明晰的语言或图表进行通俗的讲解，《翻译琴谱之研究》也是其中之一。

毋庸讳言，王光祈从事音乐活动的出发点是由他政治改良主张所指导，在“少年中国”的理想眼看难以实现之后，他寄托希望于用音乐文化的复兴带来民族文化复兴，从而“恢复中华民族之精神”，或者说，也就是“振兴中华”。他曾热情洋溢地说道：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律。使中国人固有之音乐血液，从新沸腾，吾将使吾日夜梦想之“少年中国”，灿烂涌现于吾人之前。”⑬把音乐理想与政治理想紧密结合在一起，因此他“慨然有志于中国音乐之业”，⑭他的音乐思想蕴有丰富的内涵，这决定了他在音乐学研究范围的广泛。他所竭力主张建立民族性的音乐，并着重强调树立中华民族的独立自尊精神，具有久远的积极意义，他说：“‘音乐作品’是含有‘民族性’的，非如其他学术可以尽量采用西洋，必须吾人自行创造。”⑮在《欧洲音乐进化论》一书中，他更是明确提出了制作标志民族性的国乐的具体步骤：“第一步，须将古代音乐整理清楚；第二步，将民间谣曲收集起来；第三步，从中抽出一条定理出来”，“作为我们制乐的基础”，而这《翻译琴谱之研究》，则正是这种主张的第一步。

今天看来，王光祈的音乐救国的理想虽然未能实现，而他后半生专心致力于音乐学研究的论著，却给我们留下了十分宝贵的财富。

一九八二年六月初稿

一九八四年六月修改

注

①1928年在柏林用德文发表

②王光祈《中国音乐史》下册P1

③1929年三月12日完成于柏林，刊于《中华教育界》17卷10期（1925年5月）计15页，约12000字

④《翻译琴谱之研究》第2页

⑤同上第14页

⑥同上第19页

⑦同上第24页

⑧同上第19页

⑨《中国音乐史》（王著）下册第44页

⑩《旧唐书·音乐志》

⑪《琴曲集成》第一辑上册"编者的话"（1963年版）

⑫1956年，著名琴家查阜西等访问了上海，杭州、成都等十七个城市，向各地87位琴家调查并录音，共录制各派琴曲262首（见1981年第3期《中国音乐》许健《记北京古琴研究会》

⑬《东西乐制之研究》自序

⑭同上

⑮《翻译琴谱之研究》

⑯明代蒋克谦辑《琴书大全》（1590年）"旧谱诸调名"一节中解："五音调，即仲吕弦法。旧谱独以此弦法为正弦调，有五音，为正调。余皆系转弦外杂调"。在列举清角，清商，慢宫，蕤宾等一系列调名和转轸促弦法之后，总结道："右通计三十五调，除重复外，实有弦法二十七"。

王光祈与“五四”时期的四川革命斗争

四川医学院马列主义教研室　王迪先

王光祈是四川温江人，生于一八九二年。一九〇八年，他在成都高等学堂分设中学读书时，努力学习新思想，初步树立了资产阶级民主主义思想。一九一一年，他积极参加了四川的保路运动，对辛亥革命的胜利感到十分高兴。一九一四年至一九一八年，他在北京读大学时积极参加了反对袁世凯恢复帝制和张勋复辟的斗争。一九一九年，他是“五四”运动的直接参加者和发动者之一；是全国著名的少年中国学会主要的发起者和领导者，对于全国新文化运动的开展有着巨大的影响。

在“五四”时期，王光祈很关心四川革命斗争，特别是通过他的老同学、当时中国少年学会成员、《四川群报》和后来的《川报》的负责人之一李劼人的关系，对四川成都地区的革命斗争和新文化运动的开展有着重要的作用。

王光祈与四川的反袁、反张勋复辟的斗争

一九一四年秋，王光祈考入北京中国大学。一九一六年秋，他应周太玄之约，参加北京《京华日报》工作。同时，经李劼人

推荐，兼作《四川群报》驻京通讯记者，每天向成都寄剪报一束，拍新闻电报几十个字。（当时只有有线电报，新闻电报取费高，内地地方报纸资本都不大，每天能有二、三十字的北京或上海的专电，已是了不起的一件事。）

在这段时期，国内政治舞台上发生了风云巨变。袁世凯称帝，张勋复辟，全国开展了倒袁和反张勋复辟的斗争。王光祈积极参加北京地区的反袁世凯称帝和反张勋复辟的斗争，并且对四川的倒袁和反张勋复辟斗争的开展也起了重要的推动作用。正如李劼人说：驻北京记者王光祈"所写的反袁世凯帝制和反张勋复辟的消息和文章又快又多而又有力。"①例如张勋复辟还在准备阶段，王光祈就从北京拍专电和写消息到成都揭露他们的阴谋活动。根据一九一六年九月十六日《四川群报》的记载："本社北京特派员专电十三省督军电劾张跃曾与某督军。"即：《四川群报》驻北京记者王光祈专电成都说，张勋等十三省督军电劾新国会成员张跃曾等，从而，揭露了张勋等妄图以武力干涉政治，阴谋复辟的借口。同天，该报还登载了他从北京寄回的消息两则，一是揭露张勋之伪装。即"张勋因近日外间传其结合十三省同盟之说，极不自安，日前有电辩白。……以解中央之惑。"另一是揭露张勋继续秘密捣鬼。即"外表停顿"，"内愈觉猛烈"，"秘密协商"，其中重要成员"梁士贻、张镇芬、夏秦田等会议后署名为众志成城团，名目上为拥护中央实际仍必行其同盟事件，以×巩固彼等之利益"。梁等"到津寓居于德租界张勋之花园内，迭经讨论此事，倘此团告成，武人跋扈中央之实权尽失去之"。九月二十二日至二十四日，《四川群报》披露北京消息三则。一是《张勋干涉议会之又一电》。二是《张勋干涉国会之又

一由》。三是揭露张勋干涉国会的反响和危害，即："张少轩竟以此通电攻击国会，张作霖、赵倜亦附和发言，曾无丝毫尊重爱护立法机关之意，军人骄蹇如是，诚可为宪政前途不胜危惧者矣"。

九月二十五日《四川群报》登载："本社特派员电冯国璋劝告张勋"。

九月二十九日《四川群报》登载王光祈从北京寄回消息《王宗尧请宣示二张情事》。明确指出："张勋攻击新国务员中司法总长张跃曾，而政府与议员均连带侮辱"。"王宗尧奋起致电总统，责备张勋代表大多数国民"，指出"张督军借题发挥，无理取闹，公然以毁法自任"。

王光祈从北京拍专电和寄回新闻揭露张勋复辟阴谋，对于四川反对张勋的斗争和反对武人干涉政治的斗争起了重要的影响。如在这段时期《四川群报》先后发表多次有关时评，揭露张勋复辟阴谋和斥责武人干涉政治。如九月十六日《四川群报》登载时评《武人干涉政治》指出："张勋等十三省督军联电弹劾张跃曾与烟土案有关，是否有问题，国家自有主裁之，不容拥有兵权者联电干涉也，实袁派与非袁派相倾，袁死其余毒犹未尽去也，武人干涉政治皆袁氏所养成。"九月二十八日《四川群报》时评三联系四川实际指出："谋去戴氏*,不当出之非法定之机关，不当出以破坏安宁秩序之手段，不当踏武人干涉政治之嫌，不当过损中央之威信，使张勋辈愈无法约束耳！"

一九一七年七月张勋拥溥仪复辟。王光祈更积极的从北京发

---

*戴氏指当时中央政府任命的 四川省省长戴戡。

回反对张勋复辟的专电和全国反对张勋复辟的斗争的各种消息，对四川的反张勋复辟斗争的开展起了重要的作用。

王光祈与“五四”运动在四川

王光祈是“五四”运动的直接参加者和宣传鼓动者之一。“五四”运动时，他在《每周评论》发表过许多文章，其中《国际社会之改造》、《国际革命》、《今日之梅特涅》、《兑现》等文，热情欢迎俄国十月革命的胜利，揭露巴黎和会的欺骗性和帝国主义的反革命本质，尖锐地指出巴黎和会中鼓吹剿灭革命的人是今日之梅特涅，明确指出中国面临着国内革命和国际革命的任务，我们应先进行国际革命。“五四”运动爆发后，他专门针对山东问题写了《为青岛问题敬告协约各国》一文，从法理与事实出发坚决反对青岛由德国交给日本，并表示“中国政府虽麻木不仁，中国青年尚可以‘背城借一’。”他的这些文章对于“五四”运动的发动和开展起了一定的作用。

一九一八年，《四川群报》被反动军阀封闭。不久，由昌福印刷公司的樊孔周约请李劼人等又创办了《川报》，由李劼人任总编辑和发行人。李侬然聘请王光祈为驻京通讯记者。作为“五四”运动直接参加者和宣传鼓动者的王光祈，在作《川报》北京通讯记者工作中，对“五四”运动的宣传特别积极。他每天从北京向成都拍专电（每天专电由二、三十几字增加到五十多字，有时还用一个字代替一句话的办法表达更多的意思。）、寄剪报和写通讯。有时甚至一天连发两三封信报导运动发展情况。他在“五四”前后，先后从北京发回成都五十多篇通讯。《川报》几乎每天，至少是两天便有他的鼓动性最强的通讯。文章分析国际形

势，痛论中国政局，议论清新中肯，切中时弊，鼓舞了群众。

“五四”运动爆发时，他亲自参加了这一运动，即日将“五四”运动的消息专电成都，于五月七日最先在四川《川报》上刊登出来。接着，他将亲自参加和看到火烧赵家楼的情况，用一支“挟有感情”的笔写出这一运动的来龙去脉的长篇通讯寄回成都。五月十六日，王光祈在五四夜晚写的长篇通讯到达成都，李劼人等满怀激情地在文章前后写了富有政治鼓动性的按语“并在通讯前后做了很多含有刺激性的标题，把五四运动更加渲染得有声有色，这样一来，王光祈关于“五四”的通讯，在成都许多人——尤其是在前进的含有革命性的知识分子圈子中，真无异是投下一颗大的炸弹”！②十七日晨，成都高师的学生们正在早膳，有人登上饭桌，高声朗读王光祈的北京通讯，顿时似乎火山爆发了，群众嚷成一片，食堂变成会场，一场轰轰烈烈的爱国运动，自此就在成都开展了。地处边陲的成都能成为全国“五四”运动开展得较好的地方之一；《川报》能及时报导“五四”消息，推动这一运动；原因很多，王光祈的努力，是原因之一。正如李劼人回忆说：“北京五四运动之所以及时传到成都，使成都青年得以及时看到光明，就不能不归功于王光祈了。”③

五四运动期间，少年中国学会会员、留日学生归国代表刘泗英等回到重庆，参加川东学生救国团和学生联合会的工作，提出争回青岛，惩办国贼，取消不平等的密约，抵制日货等口号。为了交流外地学生运动经验，更好开展重庆学生运动，刘泗英写信给王光祈谈重庆学生运动情况，要求王光祈给予支持。王光祈及时向重庆的刘泗英寄《少年中国》刊物和写信传播了新思想。

王光祈与成都的《星期日》

在“五四”运动前，由王光祈等人发起在北京筹备成立全国著名的“少年中国学会”。一九一九年六月十五日，在全国“少年中国学会”尚未成立之前（按：全国“少年中国学会”正式成立时间是七月一日），少年中国学会成都分会就成立了。少年中国学会成都分会之所以能够很快成立，是与王光祈的帮助分不开的。由于他对“五四”运动在成都的开展作出了突出的贡献，当时成都一部分倾向进步的人，对他更加欢迎和更加信服。“五四”运动后不久，王光祈与曾琦联名写信给李劼人说：“他们“在北京发起一个少年中国学会，宗 旨 是 本 科学之精神，作社会之活动”，约李参加该会，并在成都发展会员。在王的邀约下，李劼人毫不迟疑地加入了少年中国学会，并在短短半月内，介绍志趣相投者九人入会，得到北京总会同意。由于少年中国学会成都会员离北京太远，通信都要十六、七天，经王光祈和总会同意准予成立成都分会。少年中国学会成都分会成立后，以王光祈为执行部主任的北京总会，立即函告成都分会祝贺说：“北京同人闻分会成立极慰望积极进行”。总之，少年中国成都分会的成立，是在王光祈邀约李劼人参加学会和发展会员的基础上成立起来的。

一九一九年，七月，在少年中国学会成都分会的积极支持和帮助下，在成都创办了《星期日》周报。这个刊物是一个“尖锐地批判旧制度，热烈地传播新思潮”的刊物。这个刊物是“五四”后，四川成都创办的第一个宣传新思潮的刊物，也是当时全国宣传新文化的著名刊物之一。这个刊物从一九一九年七月创刊到一九二〇年四月停刊，共出了三十六期，对于全国新文化运动的开

展，特别是对于四川新思想和马克思主义的初期传播起了积极的作用。

成都的《星期日》周刊能够办起来，并有如此大的影响，除了其他原因之外，也是与王光祈的支持和帮助分不开的。

王光祈是北京《每周评论》的发起人和主要撰稿者。④他热情地向李劼人等介绍了《每周评论》的特点，认为它能密切跟随形势发展，用进步的观点分析问题，提出意见。尖锐抨击帝国主义和封建势力，革命 性 战 斗 性是当时任何资产阶级报刊所不及的。也为刊期较长的《新青年》所不及。同时，建议在成都办一类似的刊物。然后，经少年中国成都分会会友讨论决定，创办了》星期日》。正如李劼人说：由于王光祈“有力的宣传和鼓动，成都出刊《星期日》”。

成都的《星期日》刚一创刊，王光祈就通过他实际负责编辑的《少年中国》杂志*进行宣传。该杂志指出：“《星期日》系成都出版的周刊。他的内容形式与北京《每周评论》一样，亦是一种传播新思想的出版物。”⑥

王光祈还从稿件和购置图书等各方面帮助《星期日》周刊。不仅自己向该刊撰稿，还积极请其他人投稿。例如，该刊《社会问题号》刊登的潘大道写的《我底改造》一文，原是潘准备赴美国留学前在四川学生为他举行的欢送会上的讲话。后来，经王光祈等人向潘介绍说成都《星期日》特别增刊需要稿件，请给予帮助，潘才向《星期日》投稿的。少年中国成都分会和《星期日》刚开办时，很需要购置新书报。由李劼人写信给王光祈说：“现

* 《少年中国》杂志的编辑主任是李大钊同志。但，因李大钊有事未到任，故该刊的一至七期，实际上是王光祈负责编辑工作。

'愈新愈好'尽多购寄。……请均由兄处每次用快邮寄下。"⑥将大学出版书籍，及各书局出版之书报杂志，我辈所宜阅看者。在最为紧要之事，即为置备书报。已集有购书费三十元兑上。请王光祈得信后，即由他任执行部主任之"总会代为置办一切矣"。

王光祈与四川工读互助团

"五四"时期，王光祈向往社会主义，渴望在中国建立一个没有剥削、没有阶级、没有贫穷的国家。究竟建立一个什么社会主义呢？他主张"现在的经济组织，非根本推翻不可。""将来的组织，是宜在个人自由主义之下，为一种互助的进步的自由的快乐的结合。"⑦一九一九年七月，王光祈吸收各种社会主义流派，创造了他改造中国社会的方案。他先提出建立新农村的思想。（即组织一批人到乡村种菜园，每日种菜二小时，读书三小时，译书三小时，劳动所得收入为共同的生活费。其余时间游戏和读报。）由于这一方案难于实行，他又主张在城市组织工读互助团，幻想实现"人人做工，人人读书，各尽所能，各取所需"的理想。并在蔡孑民、陈独秀、李大钊、胡适等人支持下，在北京、上海及其他各地实行起来。

这时，他还通过少年中国学会会员和《星期日》周刊，在四川宣传他改革社会的主张。一九一九年七月，他曾想回四川建立自己幻想的新农村乐园。他同当时在重庆的少年中国学会会员刘泗英的通信中说："我现刻最厌恶都市生活，急欲到农村与'自然的美'接近。……但是与一般隐居先生却大不相同。因为我是主张积极的、奋斗的、生活的。"⑧随着他的思想变化，他又通过《星期日》宣传工读互助团。一九二〇年初，他亲自给《星期

日》写了《一个社会问题》一文，并附寄上工读互助团章程，皆刊登于《星期日》上。文章指出："中国社会上有一个顶不好的现象，就是作工的人不能读书，读书的人不愿作工"。认为作工的不读书，"生产力必无进步的希望"，"民主政治不能运用"；读书人不作工，必然身体虚弱，生计和研究学术成问题，"智识阶级与劳动阶级之间存在隔阂"。文章提出克服以上问题的办法，一是多办平民夜校，补习学校，平民教育讲演等方法，使作工的人有读书的机会；二是组织工读互助团，使读书人做工。文章进一步阐明了组织工读互助团的意义。认为它可以使青年人摆脱封建家庭的束缚，培养青年人独立生活的能力，有读书的机会和培养互助劳动的习惯。特别是他认为"工读互助团是新社会的胎儿，新生活实现理想的第一步"。若工读互助团成功，'各尽所能，各取所需'的理想，逐步实现"，那便可叫做"和平的经济革命"。⑥因而，组织工读互助团是社会改革实际运动的起点。

由于少年中国学会会员和成都《星期日》的积极宣传，王光祈的工读互助团思想，对四川有一定的影响。一些青年积极赞成这种组织，认为是反抗帝国主义封建主义统治的好办法。例如，当时成都有一个教会女子学校的帝国主义分子，强迫一个家境贫寒，靠教会培养的女学生同一个教友结婚。这个女学生才十五岁，那个教友是成年人续弦。女学生极不愿意，只得逃离教会学校，躲避在同学家里，生活很困难。在这种情况下，有人写文刊登在《星期日》上，明确指出帝国主义办的教会学校强迫女学生结婚是无理的。同时，提出"现在要救济这些可怜的女子，顶好仿照北京工读互助团的办法"，"靠自己劳动的生产，来维持自

己学业的进行。这种组织应该赶快成立，万不可缓了。”[10]《星期日》周报社为了建立新社会，也积极组织小团体，并准备向工读互助团过渡。例如，一九二〇年二月一日，该社给杨先生的信中说，："我们想建设新社会……便当有新社会的雏形——小团体共同生活的实验——所以我们先从提倡劳动下手。加入了学生劳工送报和请了卖报的小朋友，再求有觉悟的工人，使他们有明确的知识……构成了自家的种种理想生活，然后再来组织一种团体——如工读互助团——先试验小团体共同生活，再说其他的建设问题。”[11]又如，在王光祈的工读互助团思想影响下，一九二一年八月十八日，由屈梅癯、罗直方、沈斌、王季瑶、关泽三、侯泽民、沈质清、金义凭等人发起组织了四川工读互助团，向当时政府当局写了立案呈文，还制定了四川工读互助团暂行简章。[12]后来，随着北京、上海等地工读互助团试验的破产，四川的工读互助团的试验也必然失败了。

王光祈的工读互助团思想，实际上是克鲁泡特金的互助论，欧文、圣西门、傅立叶的空想社会主义，托尔斯泰的泛劳动主义和日本武者小路的新村主义的集合体，显然是一种空想的乌托邦。历史实际证明，在帝国主义封建主义统治下的半殖民地半封建社会中，妄图采取“平和的经济革命”是不可能的，行不通的。历史实际证明，旧社会没有根本改造以前，搞任何新生活的试验，都免不了受当时社会的支配和阻碍。历史实际证明，当时社会的物质条件和思想条件很低的情况下，搞什么“各尽所能，按需分配”的共产主义，必然要遇到经济上的困难，生活难以维持，和思想上的混乱、分歧，以致无法克服，宣布解散。显然，这种空想的乌托邦是与马克思主义和科学社会主义根本对立的。

这种空想社会主义“不能作为革命斗争的思想武器，只能是幻想的武器”。

但是，我们用马克思主义历史唯物主义的观点来看，在当时的社会历史条件下，王光祈的工读互助团思想无疑是有一定进步意义的。首先，它要建立新社会，改革旧社会，对反帝反封建是有积极作用的。其次，虽然，它是空想的乌托邦，是违背马克思主义的。可是，这种空想的社会主义，确也“提出了许多卓越的思想，包括各尽所能，按需分配的共产主义思想”⑬，还包括工人不读书，社会生产力不能进步，民主政治不能运用；知识分子要参加体力劳动；以及“将来世界改造劳动阶级必占优势，已无疑义”⑭等思想。再则，“五四”时期，正是中国的先进分子探索中国革命道路的时候，王光祈的空想社会主义思想的提出和实践，实际上是我国进步思想史的一个阶梯。它的破产和失败的教训，教育了许多中国和四川的先进分子，从空想社会主义发展到信仰科学社会主义。总之，我们认为他的这一思想应该在中国现代思想进步史上具有不容忽视的地位。

王光祈与《新四川》

一九二〇年初，在北京的四川学生有四、五百人左右。可是，其中有相当部分的四川学生思想颓废不振，如参与嫖妓，参加赌博，据初步调查达四川在北京的青年学生的十分之七。还有依附和追随于封建军阀和官僚者亦不乏人。为了挽救这些四川青年，使之健康成长，能以奋斗的生活改造萎靡不振的四川社会。在北京的四川人北大教授陈启修、孟泰椿和王光祈等人特组织《新四川》杂志社。规定社员不嫖妓、不赌博，不娶妾三条戒

约。要求四川青年树立真实奋斗之精神，砥砺学行，提高文化科学水平，以达到创造新四川之目的，并应为创造“新世界”的一部分。该社还制订了章程，规定了宗旨和任务，决定设通讯联络机关，以备在外留学四川青年购书等事的询问，和开展其他文化活动。并设编辑主任、编辑、书记和各地通讯记者多人。规定入社条件必须是赞成本社宗旨，经本社人员五人以上介绍才得成为该社社员等等。⑮

成都的《星期日》周报社积极欢迎《新四川》杂志社的成立，即函告他们说：“盼望你们的《新四川》早日出版。”

总之，在“五四”时期，王光祈身在北京，确积极关心和支持帮助了四川的革命斗争和四川黑暗社会的改造，渴望四川新社会的建设，对这一时期四川的革命斗争作出了应有的贡献。

王光祈对四川革命斗争的支持和帮助，使部分四川青年对他确有感激之情。如《星期日》周报社说：“四川青年得了外面振作朋友、奋斗朋友的感化，颇有许多闻风兴起的。”“单举‘少年中国学会’中有创造生活的人而论，川中得他们的益，确实不少。”⑯显然，这首先要算王光祈了。

注

① 李劼人：《自传》，《李劼人文集》第一卷

② 李劼人：《五四追忆王光祈》，《川西日报》50年5月4日

③ 李劼人：《回忆少年中国学会成都分会之所由成立》《五四时期的社团》（一） 第55页

④ 李劼人：《自传》 《五四追忆王光祈》

⑤ 李劼人：《五四追忆王光祈》

⑥ 李劼人：《给王光祈等的信》　《少年中国》

第一卷　第二期。

⑦ 《王光祈致君左》　《五四时期的社团》　第294页

⑧ 《王光祈致刘泗英》　《少年中国》　第一卷　第二期

⑨ 王光祈：《工读互助团》　《少年中国》

第一卷　第七期

⑩ 半点：《强迫得岂有此理》　《星期日》32号

⑪ 《星期日》周报社：《给杨先生的信》　《星期日》32号

⑫ 四川工读互助团立案呈文和简章　存成都市档案馆

⑬ 胡乔木：《关于人道主义和异化问题》

人民出版社单行本

⑭ 王光祈：《一个社会问题》　《星期日》社会问题号

⑮ 成都《国民公报》：《四川留京学界之新纪元》

1920年2月11日

⑯ 《星期日》周报社：《给杨先生的信》

五四时期王光祈的
空想社会主义思想探讨

四川大学哲学系　黎永泰　刘平

五四时期空想社会主义曾一度流行，其中小资产阶级的空想社会主义思想一段时间在青年知识分子中影响尤为突出，王光祈就是这种空想社会主义的典型代表。由于他的空想社会主义思想与新文化运动的代表人物陈独秀、李大钊、蔡元培等有密切联系，又曾对一批处在探索社会主义道路的共产主义知识分子发生过明显的影响，在那个时代产生过一定的进步历史作用，因此他的空想社会主义思想在近代政治思想史和空想社会主义史上占据一定地位，是五四时期思想史一个方面的重要的内容。

本文仅就五四时期王光祈的空想社会主义思想，作一初步探讨。

一

王光祈，字润玙，笔名若愚。一八九二年八月十五日诞生于四川温江鱼凫镇，一九三六年一月十二日逝世于德国波恩，终年四十四岁。

五四新文化运动中，王光祈是著名进步团体“少年中国学

会”的发起者，组织者和实际负责人之一，是五四爱国运动的积极参加者和宣传者，是著名的激进民主主义者和社会活动家。他在《新青年》、《每周评论》、《少年中国》、《晨报》副刊等报章杂志上撰写过大量文章，这些文章在青年知识分子中曾产生过深刻的影响。他又担任过四川《群报》和《川报》的驻京通讯记者，极积迅速地向偏僻的四川群众传递反袁护国斗争和五四爱国运动的大量信息。他撰写的关于北京五四运动的长篇通讯，在成都青年学生中曾引起“火山爆发”①般的巨大反响。然而，他于五四新文化运动影响最大者，则是他积极鼓吹的空想社会主义思想，以及他醉心实行的空想社会主义的实践。他的这种思想和实践，反映了小资产阶级进步知识分子，在俄国十月社会主义革命的潮流影响下，热烈追求社会主义的美好理想，但又受到阶级立场和世界观的局限，不能达到科学社会主义的情况。

王光祈的空想社会主义思想，一九一八年春夏已有酝酿。七月，他以优异成绩毕业于北京中国大学，在《京华日报》作编辑。他和老同学周太玄等对现实黑暗社会怀着深深的失望，经常在一起议论时弊，探讨改造中国社会的方法，决心要集合同志，“联合同辈，杀出一条道路，把这个古老腐朽、呻吟垂绝的被压迫被剥削的国家，改变的一个青春年少独立富强的国家”。②怎样进行改造？他走了一条空想社会主义的道路。一九一八年冬，他为《每周评论》创刊号撰写的社论《国际社会之改造》，初步提出了他的空想社会主义的改造方案。五四运动以后，一九一九年八月，他在与左舜生的信中，系统地描绘了他的空想社会主义的蓝图，并且开始了他的空想社会主义的实践。到了一九二〇年春夏，这种实践相继破产。

王光祈的空想社会主义思想和实践，在这个时候发生，不是偶然的。它是五四新文化运动由鼓吹资产阶级民主主义，转向宣传社会主义这个过程中的产物。一九一七年十一月七日，俄国社会主义革命成功，中国先进人们很快了解到，这是一次“纯粹社会主义”的革命成功，它的政府是代表穷人的“劳兵政府”③，知道世界上发生了不同于法国资产阶级大革命的社会主义革命。这引起了广大爱国知识分子思想上的极大震动。人们的思想迅速变化，从前集注于资产阶级民主主义的眼光，开始转向对社会主义的探索。特别是巴黎和会上帝国主义国家对中国的无耻宰割，更激起了先进人们对资本主义制度的愤恨，抛弃资产阶级民主主义的方案，接受社会主义，对于先进知识分子，已经是顺理成章的事情。瞿秋白当时曾经深刻地指出过先进人们的这种思想转变：“中华民族几十年受剥削压迫，到今日才感受到殖民地化的况味。帝国主义压迫的切骨痛苦，触醒了空泛的民主主义的噩梦，学生运动的引子，山东问题，本来就包括在这里。工业先进国的现代问题是资本主义，在殖民地就是帝国主义，所以学生运动倏然一变而倾向社会主义，就是这个原因”。④一九一八年初，在北京、上海、天津，一部分青年学生和工会，组织起来宣传和祝贺俄国十月革命成功，使人们大开眼界。以李大钊为代表的具有共产主义思想的知识分子，开始广泛宣传马克思主义和社会主义，促成了中国社会主义运动的兴起。这时候，资产阶级在辛亥革命前后引进的形形色色的社会主义学说，趁着人们对社会主义的热情一时泛起，各种社会主义流派也纷至沓来，人们对社会主义议论纷纷，以致成为人们的“一种口头禅，杂志报章、鼓吹不遗余力。”⑤除了马克思主义的科学社会主义之外，这些学

说有的只是贴着社会主义标签的资产阶级改良主义，有的是资产阶级派别的所谓社会主义，大量的是由各种学说拼凑起来的大杂烩式的小资产阶级空想社会主义。但是，社会主义在当时就是对于先进人们来说，也还是一个新鲜事物。人们并不是一下子就理解了马克思主义的科学社会主义，要把它从众多的社会主义流派中分辨出来，还有一个认识过程。因此，包括李大钊在内的初具共产主义思想的知识分子，也接受过各种流派的社会主义，都有过一个抛弃空想社会主义的影响，转向科学社会主义的过程。

王光祈也是由于十月革命的激动而接触社会主义的。他因为新闻业务的关系，大量接触十月革命的消息，对社会主义产生了很大的兴趣和热情。他说："自从俄国的布尔什维克直接行动以来，这布尔什维克主义也就成了中国的新闻记者、政治家、教育家所注意的一个问题。"⑥我"因为留意世界大势，不知不觉就中了社会主义的魔术了。"⑦这时候，他和李大钊建立了密切的联系，受到李大钊的影响。但是，他没有接受李大钊宣传的马克思主义的科学社会主义，而对李大钊在还没有成熟时的一些空想社会主义思想产生了共鸣。王光祈和共产主义知识分子之间在思想上的差异，一开始就表现出来，空想社会主义在他那里是思想的主流。

王光祈由一个激进民主主义者走上空想社会主义的道路，思想基础是复杂的。青少年时期孤儿寡母的清苦生活和仰人鼻息的坎坷经历，一方面养成了他愤世疾俗，不满现实的性格；另一方面又使他懦弱而耽于幻想。从孩提时代就开始的封建传统文化的教育，使作为弱者的他，对古代典籍中描绘的建立在小农经济上的大同理想充满了热情向往。他把社会主义理解为"鸡犬之声相

闻”的、牧歌式的、和谐恬静的世外桃源。书斋里长期脱离群众的书卷生活，以及布尔乔亚的生活圈子，使他对中国社会现实的复杂矛盾和工农群众的力量，不可能有深刻的认识，他还看不到无产阶级方面的历史主动性，看不到它所有的政治运动，无产阶级在他的心目中只是一个受苦最深的阶级。就是惊天动地的十月革命，他的感受也是流血的痛苦多于光明和幸福。他要反抗旧社会，但是又害怕流血革命；他要寻求出路，但是又看不到群众的力量。他趋向于社会主义，只是因为他所属于的那个小资产阶级，在帝国主义、封建主义的压迫下已经濒于破产，而这个阶级又注定不可能独立地成为帝国主义和封建主义的真正对手。正如列宁指出，小资产阶级它们反对政治压迫，也进行斗争，“而在这种斗争中，它们又没有取得独立的地位。乌托邦、幻想是由这种不独立和软弱性产生的。幻想是软弱者的命运。”⑧正是在上述这样的思想基础和立场上，王光祈大量吸收了外来的种种社会主义学说，构成了他的大杂烩的小资产阶级的空想社会主义。

王光祈空想社会主义思想来源之一，是日本武者小路实笃的新村主义。贵族出身的自然主义作家武者小路，不满于资本主义给日本社会带来的种种弊病，采纳克鲁泡特金的互助论和托尔斯泰的泛劳动主义，按照欧文、傅利叶建设所谓共产主义“新村”的做法，提出了一套充满小农空想社会主义的主张。他幻想脱离现实黑暗社会，结合一群人，另辟一个小天地，建立一个自给自足、没有压迫，没有剥削，人人平等，个个幸福、互助友爱的理想新社会。他并于一九一八年在日本九州日向地方组织了“第一新村”，搞起了新村运动，一时风靡日本，并且迅速介绍到中国，激起了追求社会主义的人们的热情。陈独秀、李大钊都曾肯

定新村主义，李大钊称武者小路“是一个思想大家”⑨，《新青年》等杂志也多次刊文介绍新村主义，指出：“新村主义的起因，就是感到社会主义的潮流、觉得现实社会有种种不公平不合理的事情，因此从事于改革的方法”。⑩它“实在是一种切实可行的理想，正中普遍人生的福音”。⑪新村主义很合于王光祈不满现实但又逃避流血斗争的小资产阶级知识分子的心理。他把“新村”当作新时代的“桃源”而加以推崇。他的未来共产主义社会的蓝图，直接脱胎于日本的新村。

托尔斯泰的泛劳动主义和克鲁泡特金的互助论，当时也被人们当作社会主义，王光祈也受到它的深刻影响。他推崇托尔斯泰为一代伟大的社会改革家：“若托尔斯泰者，则吾只有歌之咏之以表其崇拜信仰之热忱，奉为吾党社会活动唯一无二之良师也。托尔斯泰以悲天悯人之怀，则身平民之列，因自己所享物质生活之赖于社会供给也，则手制皮靴，朝夕工作，以达报社会之恩。因平民所有精神生活之见束于一切强权也，则手著小说，远近宣传，以启发人生之秘。今日列宁之所以有此政治改革成绩者，皆昔日托尔斯泰社会活动之功也。吾中国青年中，以列宁自负者，吾屡闻其矣，而以托尔斯泰自命者，则吾未知闻也，吾党之责，其在斯乎！”⑫王光祈把托尔斯泰鼓吹为俄国社会主义革命的先行者，认为他的伟大在列宁之上，劝告青年不要以列宁自命，而应效法托尔斯泰，“身体力行”地去实行托尔斯泰主义，“一面工作，一面读书，终身工作，终身读书。”这样，就会在“这个不良政治，腐败社会里头，寻出一个极有兴趣的新生活来。”⑬

王光祈认为，当今世界最重要的社会主义学说有两种：一是马克思派的集产社会主义，一是克鲁泡特金的共产主义，俄国实行

马克思的集产社会主义，“拿国家权力来干涉个人生活”，“这种庞大的国家权力，究竟于个人自有无妨碍”⑭仍是一由个问题，因此他不赞成实行马克思集产社会主义，而主张实行克鲁泡特金的无政府共产主义，他称赞克氏的学说“是一有组织的，有秩序的、积极的、建设的”，是要实现“一种极公平极快乐的互助社会”。他把克氏关于新社会的设想奉为圭臬，处处向人宣传：“克鲁泡特金说过：‘脱离政府的藩篱，发展个人的自由，各个人因互助的原理，为自由的组织，由单纯以趋于复杂，故他日的自由团体，如蛛网密布，以办理社会的事情，以求生产消费的适宜，及满足文明社会各种需要与欲望。’”⑮

王光祈的空想社会主义，除了这些外来成分，还有中国传统的色彩。他常常把老庄的出世主义和新村主义相揉合；把克氏的互助论和墨家的“兼爱”思想相提并论；把儒家的大同理想和欧洲空想社会主义混合一起，他按照小资产阶级的设想加以综合，创造出了他所说的“中国式……主义”。王光祈对社会主义的向往，反映在他对这些主义的综合加工而产生的设想之中。

二

和一切空想社会主义者一样，王光祈在建立他的空想社会主义的理想时，也是从批判旧社会、旧制度入手的。一方面他从小资产阶级的立场和眼光来批判社会，另一方面他又用他从社会主义者那里借来的尺度衡量社会。他对封建军阀统治下社会的种种弊端作了揭露：“社会制度的不良，平民生活日艰”，青年男女受家庭种种压迫，“欲在社会寻生路”，但“社会黑暗又胜过家庭百倍，大有穷途之叹”；而“现在实行的是贵族教育”，“现在

中国的学校，是纨袴子弟的俱乐部”⑯。他尖锐地指斥这个社会是“万恶社会”，“不是‘人间’，而是‘鬼间’，我们过的不是人的生活，是鬼的生活”；生活的重压，精神的窒息，使人“立刻要得精神病”，“立刻走上自杀的道路上去了”。⑰他认定这个社会不可救药，“是一个有传染病的社会，我们健康的青年加入这种社会内，久而久之我们亦要受传染，既受传染，我们又要去传染别人，换言之，社会把我们制成罪恶分子，我们又去制造罪恶社会。”⑱

王光祈对军阀统治下的黑暗的激愤，是他倾向于社会主义的现实基础。他对旧社会的愤怒揭露和批判，无疑具有积极的战斗意义。但是他不懂得产生这种情况的根本原因，小资产阶级的立场使他缺乏勇气正视社会的黑暗，害怕和回避说出在种种黑暗现象下掩盖着的人剥削人，人吃人的阶级压迫的实质，因此给它罩上一层温情脉脉的面纱，“用玫瑰色描绘资本家和地主的面貌”。⑲他把社会制度的腐朽归结为中国人缺乏“团体的生活”，中国社会没有“分工互助”的生产团体，只有“不习劳动，不知生产”的“娱乐的团体”。社会生计的日益艰难，不是由于资本家的掠夺，而是由于资本家游手好闲，消耗太多。“你一个人消费多了，当然别人要受影响”。⑳解救的办法，就是人人去做工，“你只要每天工作八小时，你就对得住你的衣食住了。”㉑但是，他对俄国劳农专政下人人做工的情况也不满意：“俄国式的社会民本主义，拿国家权力来干涉个人，实是一件不合民情的主张。”㉒他所主张人人作工的社会主义，就是在现社会下人人作工。他说：“十九世纪是军国主义盛行的时代”，其特点“是讲究全国皆兵，”“二十世纪社会主义盛行是讲究全国皆工，要

是终日坐在家里，毫不做事……仗着自己的金钱掠夺他人的生产，那就完全是强盗行为了，托尔斯泰说的，'没有工作便没有生活，'蒲鲁东说的，'拥着私产以夺他人生活是为强盗'，可见我们人类是人人都应该作工。"㉓王光祈推崇劳动做工，表现了知识分子受时代潮流影响，卑弃好逸恶劳，尊重劳动群众的正确认识。但是，他幻想资本家能自动放弃剥削，和劳动群众一起人人做工，从而人人享受自己的劳动成果实现人人平等，这又是小资产阶级知识分子对资本家的善良愿望，是完全不能办到的。他的社会主义理想建立在资本家自动放弃剥削之上，丝毫不去触动资本主义制度本身，这就使他的社会主义必然要陷入空想之中。

王光祈对帝国主义也表示激愤和不信任。他认定，在当今资本主义制度下，"世界上一切组织多不合理，不满意、皆非根本改造不可"。㉔他指出："美国人因拜金主义，造成一种世界无敌的财阀，一般平民生活于这种财阀下之，与我们生活于军阀之下，同样是痛苦。"㉕他指斥帝国主义是搞得世界各国不得安宁，人民不得和平的根源。"每次国际战争，都是几个野心政府惹出来的，那野心政府背后，就是那些政治家、资本家、军阀、贵族在那里怂恿。"㉖对于第一次世界大战之后的巴黎和会，他也颇有见地的揭露："恐怕这次会议的内容，大概又要研究杀人应从那里开刀，灭国应从那里入手了"。"这次大战刚完，二次大战的预约券他们已经定购了"。而造成这种状况的根源在于经济原因，即所谓"战后战"，"战场上的战争刚才完，甚么经济战又要开始，我每次听到战后战War after the war三字，我的脑壳皮都痛了。"㉗这种对帝国主义战争本性的揭露，接近了马克思

主义的观点，对于教育群众也是有意义的。但是，由于王光祈害怕和回避阶级斗争，因此他不敢设想用革命来推翻帝国主义制度，于是又只能乞灵于乌托邦的幻想，搬出他那“人人作工”的设想，认为要取消帝国主义压迫和战争，只需组织一个不同国籍的人参加的“人人做工”的自治团体，“自行纲纪，各取所需，各尽所能，毫不假手于诈欺取财的资本家和万恶滔天的政府”，这样就可以消除国际间的“猜疑与野心”，“这些社会上不平等的制度，都可以推翻了”。[28]他从揭露和批判帝国主义的罪恶入手，同样得出空想大同的结论，小资产阶级的立场总是要引导他力图避过阶级斗争和革命的大风暴，在乌托邦中去寻求避风港。

正因为如此，王光祈空想社会主义思想的基本特点，就是要采取避免社会革命的途径。借助人类理性，道德进步和互助精神的充分发挥，建立“各尽所能，各取所需”的小团体，用精神革命的办法，通过小团体的典型示范来使社会觉悟，使全社会都实行起来，渐次达到一个全新的大同境界。他的空想社会主义和马克思批判过的法国空想社会主义一样，都是“拒绝一切政治行动，特别是一切革命行动；他们想通过和平的途径达到自己的目的，并且企图通过一些小型的，当然不会成功的实验，通过示范的力量来为新社会福音开辟道路。”[29]王光祈从这个根本思想出发，精心描绘了他的空想社会主义的蓝图。

一九一九年春，王光祈提出一个“新生活”的主张，在南京和左舜生进行过一次讨论。他提出“新生活”，“只有一个唯一的动机，就是要避苦寻乐”。[30]七月，左舜生在上海《时事新报》上发表《小组织的提倡》一文，提出要由“少数同志组织一种学术、事业、生活的共同集合体，脱离家庭、过共产式的生

活”，以解决“愚昧”、“生计的艰难”。及“缺少精神修养”三种缺陷。这个小组织是我们“精神的立足地学问的立足地，经过这种小组织的训练，然后可以做大组织中的健全分子”。王光祈读了这篇文章后，“欢喜得连吃饭都忘了”，他完全赞成左舜生的意见，并且表示“我们创造新生活的动机就是主张凡事彻底，毫不顾忌。埋着头儿，大着胆儿，一直往前，决不受衣、食、住三位先生的牵制。”㉛他把现实社会的阶级斗争置诸脑后，“埋着头儿、大着胆儿”主观地设想出“最美最乐的自由世界”——一个桃花源式的菜园子：

这个菜园子要建在城市附近，距离不要太近，也不要太远，最好是四、五里路。同样“不要太大，亦不要太小，只要够我们十余人种植罢了”。菜园中间要建一个两层楼的中式楼房，“楼上作我们的书房、阅报室、办公室、会客室、藏书室、游戏室等等；楼下作我们的卧室、饭厅等等”。出于卫生考虑，厨房和厕所一个建在西南角，一个建在东北角，房子后面砌一球场以强健身体，园子四周挖一条遍植柳树的小溪，“柳树旁边就是竹篱，竹篱里头就是我们的菜园子”。在这里便可以过“采菊东篱下，悠然见南山”式的生活了。

园内生活的安排，他也有详细的计划：“（一）种菜两钟；（二）读书三钟；翻译书籍三钟。其余钟点的作为游戏、阅报时间”。种菜不仅“易于学习”，“收效最快”，而且“于身体有益”；读书是为了“寻精神上的快慰生活”，能在园内“每日读书三钟”，真是受用不尽啊！不仅自己过上快乐生活，还应于社会有贡献，“翻译书籍，介绍欧化，以革新一般人的思想。”今后世界各地的会员把各国出的新书寄来，很快为我们译成中文，

我们便当上了“文化交通上的火车头”；[32]除此之外，教化农民也是一项重要的工作。“从前托尔斯泰每年三季作工，一季到莫斯科经营出版事业，印出许多小册，拿到农民间散布，现在俄国有今日之改革，这位托先生的力量真不小啊！”中国的改革也要从教化农民入手，而这种菜园子的生活，正提供了我们与“农民打成一片”，[33]与农家“勤勤恳恳地周旋”的机会。可以在菜园子里办平民学校，每逢星期天开讲演会，演幻灯、放留音机，“使他们大家快活”，这样“天真烂漫的农夫是与我们极表亲爱的，我们纯洁青年与纯洁农夫打成一气，要想改造中国是很容易的。”[34]王光祈赋予了这样一个用小溪和竹篱隔离出来的菜园子以改造中国的使命。

他指出，这种“新生活”，对妇女问题也不能漠视。“若是女子，只要品性纯洁，而她的丈夫却合这种小组织的资格，应得一同加入。”[35]因为若是妇女问题不解决，我们新生活园里一定充满不快的空气”。况且对于人生问题，“恐怕有时他们还有精到的见解呢”。[36]所以园里要经常召开男女共同参加的茶话会，讨论人生问题。

王光祈在主观上设想这个园子可以脱离衣、食、住三位先生的牵制，但也不得不承认：“我们现在无日不吃饭、穿衣、住房子”，故要维持生活，还得找其它接济方法，以“帮助我们的生计”。[37]菜园子如果因社会的牵制，“无适宜的房子，尽可以和菜园分为两处”。

以上这个桃花源式的菜园子，就是王光祈理想的新社会的缩影。它脱离现实生活如此遥远，在火热的斗争时代显得如此苍白无力，因此尽管王光祈曾数番煞费苦心地想实现它，但在残酷的

现实面前，这种幻想不能不很快破灭了。

农村新生活的小组织不能实现，王光祈转向设计城市的小组织的新生活。一九一九年十二月，他发表了《城市中的新生活》一文，提出了在城市组织“新生活”小团体的乌托邦主张。他说：“数月以前，我与左舜生君讨论小组织问题，注重乡村间的新生活，今天我们提倡的是城市中的新生活。”“新生活由乡村转到城市，也就由桃花源式的菜园子变成了工读互助团。王光祈幻想用工读互助“为苦学生开一个生活的途径，为新社会筑一个基础。”[38]他把中国教育不良和所谓缺乏劳动互助的习惯当成社会最大的弊病，企图通过工读互助，一方面培养青年“独立生活”的能力，使他们摆脱家庭和社会的压迫，有可能“自由读书”并且“踊跃前来，与黑暗势力奋斗”；另一方面培养青年具备新社会“互助劳动的习惯”，“共同生活的观念”，扩张青年的“利他心”，为实现全人类的大同社会作一个预备的功夫，用工读互助来代替推翻旧制度的社会革命。他说：“若是工读互助团果然成功，逐渐推广，我们‘各尽所能，各取所需’的理想渐渐实现，那么这次工读互助团的运动便可以叫做‘平和的经济革命’”。[39]

工读互助团的宗旨，是“本互助的精神，实行半工半读”，团员必须具备工作和读书的两种资格。“工作所得归团体公有”，团员的衣、食、住、教育、医疗、书籍等，由团体供给，开办时暂时还有限制，“将来办理久了，已养成互助习惯，便可由团员自由取用，以实行各取所需的原则。”工作则主要是手工和贩卖，实行“各尽所能”的原则，因此工作量以时间计而不以效率计。团体实行民主管理，由全体团员组成“团员会”，推举事务

员并决定各种重要事情。事务员每月民主选举一次，管理日常事务，团员每日工作六小时（后来改为四小时），其余时间则自由安排。团员可以自由选择学校旁听，不能入学听讲者，则由团体聘请教员，每天教授两小时。

此后，王光祈"奔走筹画"，吁请名人赞助，不到一个月，工读互助团"居然组织成功"，他满怀信心地投入了实践，他把工读互助团分三组，为了实现男女平等，专门开办了一个女子组（第三组）。王光祈为三个组选择了工作，制定了详细的预算，他以著名团体少年中国学会负责人的身分发起工读互助团，又得到了新文化运动的著名人物陈独秀、李大剑、蔡元培、胡适等人帮助募捐和撰文鼓吹，因此名噪一时，被视为"破天荒的创举"，引起社会舆论的注意，一时报名参加北京工读互助团的"有数百人之多"，"各处同志来幽探询讨论的约有数百封"，[40]各地报章杂志也发表不少讨论文章，一时在青年知识分子中形成风潮，王光祈陶醉在对未来的美好幻想之中，他宣布："我们以后的生活，便是"日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食，帝力一政府一于我何有哉！"[41]蔡元培并想入非非地指出："要是这种小团体一处一处地布满了，青年求学的问题，便可解决，要是感动了全国各团体都照这样做起来，全中国的最重大问题也可以解决，要是与世界各团体联合起来，统统一致了，那就世界上最重大问题也统统解决了，这岂不是最大的希望么？"[42]工读互助团担负了如此神圣的使命，这使王光祈喜跃抃舞。但好景不长，当他还满足于面壁虚造时，这种斯巴达式的共产主义小团体，很快于二〇年二月底垮台解散。王光祈不甘心失败，不承认在旧制度下这种改良主义的道路根本行不通，而把失败归结为"全是人的

问题”，他对工读互助团仍抱着“十分信仰”、“十分希望”。[43]一九二〇年二月二十九日，他又和陈独秀等人在上海成立“上海工读互助团筹备会”，三月五日正式成立上海工读互助团，发起人有王光祈、陈独秀、毛泽东、张国焘等二十余人。上海工读互助团也是一个短命的组织，在半封建半殖民地旧社会中，根本不可有它的立足之地，一九二〇年六月七日，毛泽东从上海写信给黎锦熙说：“工读团殊无把握，决将发起停止。”[44]

尽管王光祈拒绝放弃他的空想社会主义，他的思想还是受到极大打击。他在给少年中国学会的信中十分痛苦地写道：“忽忽半年，毫无建树，清夜思之，汗如雨下，加上一年以来，……思想破产，直欲赴郊外放声痛哭一场。”他笃信自己的理想的正确性，只怪自己能力不够，因此决计到德国去留学，进“最末一次洪炉”。[45]他希望少年中国学会的同人，在他离开之后，不要放弃理想，多多编印小册子，每星期到农村去向农民宣传，启发和教育农民，以便为将来的新村运动打好基础。一九二一年十二月，他在填写的《少年中国学会会员终身职业调查表》中，明确表示：将以“新村及工读互助团”为自己“终身欲从事之事业”。

王光祈出国后，过着清贫艰苦的生活，但他对自己的理想矢志不移，很快又从付立叶空想社会主义思想中进一步找到了知音和理论依据。他欣喜地发现，付立叶的学说对“凡富于建设新村的人们，尤其是生长于农业国中的中华民族”，“加倍有趣”，有几分存在的价值”。[46]他马上把付立叶的空想社会主义加以具体化，向国内大加介绍，呼吁大家努力在中国“创造一种基于农业的社会主义。[47]”

王光祈出国之后，国内形势发生根本变化，随着马克思主义

的深入传播，无产阶级已经成为中国政治舞台的台柱子，小资产阶级空想社会主义的荒谬性受到深刻批判，在实践中被打得粉碎。李大剑、毛泽东、恽代英等一大批革命者迅速提高觉悟，与这种空想社会主义坚决划清界限，走上了马克思主义的革命道路。中国共产党的成立，在中国发动了轰轰烈烈的科学社会主义的革命运动，王光祈的空想社会主义，作为中国革命大风暴来临前的一阵微弱的清风，很快消失得无影无踪。王光祈尽管终其一生没有放弃自己的理想，但是由于他的空想社会主义理想脱离时代的潮流越来越远，他终于在中国人民革命进入威武雄壮的高潮中，带着他的空想，客死于他国异乡，他的学说和实践，给我们留下了值得深思的遗训。

三

王光祈的大同理想，就其性质说是十足的小资产阶级空想社会主义。他对旧制度的批判散发着浓郁的小生产者落后气息。他看到小农和小资产者迅速破产的趋势、无产阶级的贫困、旧风俗、旧家庭关系的解体等等，但是他看不到人类社会的真正前途是在破坏资本主义制度的基础上，建立一个较之资本主义更文明的社会主义制度，然后才可能向共产主义过渡，他用伤感的情调看待在无产阶级和资产阶阶的斗争中，小生产所有制的崩坏，以无限惋惜之情追念小农田园式的生活，并把那种生活涂上玫瑰的颜色，把它说成是最理想的社会制度的化身，马克思指出："在农民阶级远远超过半数的国家"，"那些站在无产阶级方面反对资产阶级的著作家，自然是用小资产阶级和小农的尺度去批判资产阶级制度的，是从小资产阶级的立场出发替工人说话的，这样

就形成了小资产阶级的社会主义。⑱”

王光祈的菜园子和工读互助团都是建立在小生产方式的基础上，充满了落后性和狭隘性。新村和互助团里进行的劳动，都是简陋的农业劳动、手工业劳动和知识分子的个体劳动，与现代化的机器大生产不沾边；生产的资料极少，主要靠募捐和共团员的产得来；生产的财富只能维持团员低级的生活水平；在新村和工读互助团中活动着的是“圣洁”的小资产阶级知识分子，他们担负着教化农[illegible]，引导他们走向新生活的重任。在这里，无产阶级并不存在，[illegible]不到它半点活动的影子，更谈不上它的历史作用。王光祈的这种小资产阶级空想社会主义，作为一种思想体系，客观上反映了在帝国主义，封建主义残酷压迫剥削下，农村个体经济破产，城市小资产阶级生活越来越艰难的情况下，小资产阶级反抗的声音；反映了小资产者和个体劳动者渴望结束反动统治及对旧制度的义愤，但又看不到社会发展真正前途，只能借助于幻想，在头脑中构造理想王国的情况。

新村和工读互助团的实践注定要失败，不仅在于它只是一种空想，而且在于它是政治上的改良主义。在半殖民地半封建的中国、帝国主义、封建主义和官僚资本主义与人民大众的矛盾是中国社会的基本矛盾；依赖于帝国主义的封建军阀政权和军队是半殖民地统治的可靠支柱。如果不采用革命暴力手段彻底摧毁旧的国家政权及其经济基础，这个社会就不可能得到改造，新社会的生活就是句空话。王光祈一方面具有实现大同社会的美好理想，另一方面却严重缺乏现实的战斗精神。他反对采用革命的方法去改造旧社会。他认为，苏俄“用武力暴动去同旧社会宣战”的法子在中国万万使不得，他幻想以“不用武力”、“不用政治”，

“不用流血”的和平的方法，典型示范和说服的方法去感化反动统治阶级、去排挤旧制度和旧生活，去教育群众趋赴新社会和新生活，并向整个社会呼吁，而且主要是向统治阶级呼吁。他认为，只要人们理解了他的体系，就会承认这种体系是最美好的社会的最美好的计划，就会积极行动起来，一句话，就可以扭转乾坤，改天换地，这当然只是一种天真的幻想。正如恩格斯指出：“迄今为止，是暴力——从现在起是共同社会，纯粹善良的愿望，‘正义的要求’。但是，托·莫尔早在三百五十年以前就已经提出了这个要求，始终没有实现。”㊾

王光祈构造了小生产经济基础及其社会意识和共产主义组织的混合体，这就使他陷入重重不可解的矛盾之中。共产主义社会必须建立在社会物质财富极大丰富，人们的思想觉悟极大提高的基础上，王光祈的工读互助团根本不可能具备这些条件。在工读互助团里尖锐地存在着脆弱的经济基础和共产主义分配原则的矛盾，团员的个人主义，自我实现、私有观念及旧道德与集体生活方式的矛盾。在脆弱的经济基础上实行共产主义制度，必然只能实行普遍的禁欲主义和粗陋的平均主义，这对于小资产阶级知识分子是完全不能接受的，在为地主官僚服务的旧教育制度下要实现人人读书，纯粹是一句空话，而小资产阶级知识分子要真正视劳动为“神圣”，放下架子与工农结合，与体力的生产劳动结合，也不是凭一时的热情和冲动可以办到的，必须要有一个感情和立场的根本转变。不论是新村和工读互助团，都是纯粹的小资产阶级知识分子的团体，与工农完全脱离。就是与农民有所接触，也是以慈善家和救世主的面孔去与农家“周旋”，免费教育农家子弟等等。所有这些，造成工读互助团理想和现实的矛盾，

以致在团内发生“经济的恐慌”，“感情不合”，“主张不一样”，“不能互相容纳”，“互相怀疑”，“一小部分人不肯努力工作”，“生活干燥无味”[50]等等情况，加之又受社会“营业的竞争”，没有“生利的办法”，受“经济的压迫”和“生活的恐慌”的威胁，它的垮台就是必然的了。

王光祈空想社会主义的理论基础，是资产阶级人道主义。马克思主义的唯物史观把历史的发展归结为社会物质资料生产方式的变革和发展，认为人类社会归根到底是由社会生产力的发展，由物质资料的生产方式的发展所决定的自然历史过程。只有从这个基本观点出发，才能理解全部错综复杂的历史现象，说明社会变革的根本原因。社会物质资料的生产，是我们研究社会的出发点。王光祈接受的新村主义，泛劳动主义，无政府共产主义，工读主义等等，其理论基础都是资产阶级的人道主义和庸俗进化论。因此，和一切历史唯心主义者一样，王光祈看不到社会物质资料生产在社会生活中的决定地位，他把抽象的、没有社会属性的人，作为社会的真正基础。他把中国社会制度的腐败归结为中国人的人性发展不完全，“连作‘人’应该具备的性格和习惯都没有”。因此要造成一个新中国，首先必须“先将中国人个个都造成一个完全的‘人’”。[51]新村组织和工读互助团就是培养人的健全的人性，使人成为“健全的人去征服改造社会”。可以看出，在讲到人时，从形式上看他讲的是现实的中国人，但从内容上看，关于中国人生活于其中复杂的社会历史情况和阶级关系，在他那里消失得干干净净。他所说的人，不是生活在中国现实社会的，历史地发生和历史地确定了的世界里面，而只是一些没有社会属性的抽象的人，这样的人在现实社会中是根本不存在的。

要真正说明中国人的解放，就必须把这种对抽象人的崇拜，由关于现实的人及其历史发展的科学来代替。

王光祈把培养所谓“健全的人性”说成是“爱”力的发展：“要改造社会上一般人的生活，应从改造个人自己的生活下手，男女老幼之间，皆当以‘爱’字为结合的基础。”[51]而互助则是爱的体现：“互助是我们应该的事，是我们‘爱’的本能之行动。行其心之所安，用不着先存报酬的观念。如此做去，方能造成‘真正多情的社会’。”[52]王光祈把一部人类发展的历史说成是“爱”力推动的历史，即爱他克服利己的历史。在他那里，只要人类复归于普遍的爱和互助，就意味着大同世界的实现。这只是基督教教义和资产阶级人道主义的混合物的翻版。基督教义宣称：“你们须相爱，你们须相爱如同我爱你们。”[53]费尔巴哈也把“一切人都联合起来的爱”，看作世界发展最强大的动力，马克思在批判把“爱”作为宗旨的资产阶级社会主义者时，尖锐地指出：他们把“共产主义描绘成某种充满爱而与利己主义相反的东西，并且把有世界历史意义的革命运动归结为几个字：爱和恨，共产主义和利己主义。”这种“爱的艺语”、“谈爱的废话”，一方面只能使人民变得“神经衰弱”、“变得歇斯底里和贫血”；另一方面它对富人则是“爱的纸炮”动不了他们一丁点[54]。马克马克思一针见血地道出了一切小资产阶级社会主义空想在现实中被击得粉碎的根本原因。

在中国近代历史上，曾经发生过几种空想社会主义：一是太平天国朴素的农业空想社会主义；二是康有为资产阶级自由派改良主义的空想社会主义；三是孙中山资产阶级革命派的民粹主义的空想社会主义；最后是五四时期以王光祈等为代表的小资产阶

级空想社会主义。这后一种空想社会主义，就其内容和表现形式来说，并不比前三种空想社会主义更先进些。相反，就其内容说，它更简陋、更低级、更贫乏，就其形式说，它只是一种小组织的构想，缺乏宏伟的规划和壮大的气魄。但这并不意味着它是前三种空想社会主义的倒退，比它们更无社会价值。无可否认，这种小资产阶级空想社会主义，就是在它一开始流传时，在知识分子中就产生了消极的社会影响，但是在五四新文化运动中，它也发生过积极的进步历史作用。首先，它是五四新文化运动由民主与科学的宣传向科学社会主义的宣传的一个过渡，尽管它本身并没有脱离资产阶级民主主义的范畴，但它从一个侧面表现了新文化运动的性质正在从资产阶级民主主义的束缚中突破出来，向无产阶级思想运动转变。它表现了经过第一次世界大战和俄国十月革命之后，中国先进人们对中国出路的社会主义方向的探索，它对于解放人的思想有一定的积极意义。这种意义不在于它本身包含的具体内容，而在于它启迪的社会主义方向。正如李大剑在摆脱了这种空想后所指出：这些“新村”，“有许多点象那在美洲新大陆上已成旧梦的新村。而日本的学者及社会，却很注意。河上肇博士说，他们企划中所含的社会改善的精神，也可以作方在待晓的一个希望，永存在人们心中”。[58]王光祈的空想社会主义，客观上向中国人民预示了中国社会发展向社会主义方向的转变。其次，这种空想社会主义发生在中国革命大风暴来临的前夕，它具有强烈的实践性，它号召人们马上实行起来，立即实现大同生活。因此，在真正的社会主义运动到来之前，这种立即投入实践的大同空想，较之前三种空想社会主义，客观上更强烈地反映了中国人民对社会主义的响往；而它在实践中的迅速破产，更使已初

具马克思主义的共产主义知识分子看清了中国的前途，而转向现实的为社会主义进行的斗争，中国革命者试验过各种改造社会的方案，包括空想社会主义的方案，经过反复试验、比较，最终才认定了俄国道路，正如毛泽东在接受俄国道路时指出："山穷水尽诸道皆走不通"，俄式系诸路皆走不通了新发明的一条路，只此方法较之别的改造方法所含可能的性质为多"。[48]正是在这个意义上说，这种小资产阶级的空想社会主义，给中国革命者上了一课，它使正在探索、比较中的共产主义知识分子认定此路不通。李大剑、毛泽东、恽代英等，正是普遍地、彻底地抛弃这种空想社会主义而坚定树立马克思主义信仰的，正因为如此，虽然按其学说性质、这种小资产阶级社会主义是落后的，但在那样的社会历史条件下，它又曾发生过进步的历史作用，在众多知识分子中产生过一定的积极的影响。因此，它在中国近代空想社会主义史上也应当占据一个重要位置。当然，随着马克思主义在中国的广泛传播、科学社会主义运动在中国的兴起，这种空想社会主义有限的历史进步意义也丧失了，作为一种思想体系，它在现实中愈来愈具有反动的性质。

王光祈和共产主义知识分子不同，他终其一生，没有放弃这种小资产阶级的空想，这是他的执着所在，也正是他的悲剧所在。但是他一生品行高洁、正直爱国，对祖国有一颗无限缱恋的赤子之心，他一生渴望祖国强大，不受帝国主义欺侮，尽管他不是一个马克思主义者，但是他始终怀着忧国忧民，爱国爱民，为国为民，救国救民的强烈感情，把自己的命运和祖国的命运紧紧联系起来。他憎恨旧社会，热烈追求光明新生活，虽然他没有找到实现理想的正确道路，但是他崇高的爱国主义精神和为着中华振

兴而终生奋斗的高尚品质，是值得我们永远怀念和学习的。毛泽东同志在解放后多次查找他的下落，[57]表示了对他的关怀和怀念，这正体现了一个伟大的历史唯物主义者对他的正确评价。

我们的前人为了探索中国的社会主义道路，做出了艰苦的努力，今天的社会主义来之不易。现在我们正在进行前无古人的社会主义四个现代化建设，展现在我们面前的社会主义的壮丽图画，不是我们的前人所能想象的。科学社会主义为我们开辟了通向人类大同社会的宏伟图景。我们要继承前辈探索奋斗的精神坚定信念，加倍努力，一代一代地为实现共产主义的美好社会而奋斗！

注：

①周太玄：《关于发起少年中国学会的回忆》、《五四时期的社团》（一）第371页。

②《东方杂志》第十五卷第三号。

③瞿秋白《俄乡纪程》。

④《归国杂感》，《太平洋》第二卷第六号，1920年8月。

⑤王光祈《工作与人生》、《新青年》第六卷第四号。

⑥㉑㉓㉔王光祈《致君左》，《少年中国学会会务报告》第四期，"会员通讯"，1919年6月1日。

⑦列宁：《两种乌托邦》，《列宁选集》第二卷第430页。

⑧转见杨昌济《达化斋日记》第94页。

⑨郭绍虞《新村研究》，《新潮》第三卷第一号。

⑩周作人：《日本的新村》，《新青年》第一卷第六号。

⑪王光祈：《"社会的政治改革"与"社会的社会改革"》，《少年中国》第二卷第八期。

⑫王光祈：《学生与劳动》，《晨报》1919年2月25日。

⑬三光祈：《读张乔山先生与某君论社会主义》，《晨报》1919年4月29日。

⑭三光祈：《无政府主义与国家社会主义》，《每周评论》第十八号。

⑮㊲㊳㊴㊵王光祈《工读互助团》，《少年中国》第一卷第七期。

⑯㉙㉚㉛㉝王光祈：《与左舜生书》，《少年中国》第一卷第二期。

⑰《王光祈旅欧杂感》，《少年中国》第二卷第五期。

⑱马克思《资本论》第一卷第一版《序》，《资本论》第12页。

⑲王光祈：《团体生活》，《少年中国》第一卷第六期。

⑳㉒王光祈《择业》，《晨报》1919年2月12日。

㉕㉖㉗《国际社会之改造》，《每周评论》创刊号。

㉘《马克思恩格斯选集》第一卷第282页。

㉜㉞㊱王光祈《致夏汝诚先生书》，《少年中国》第一卷第二期。

㉟王光祈《致裴山先生书》，《少年中国》第一卷第二期。

㊶蔡元培《工读互助团的大希望》，《少年中国》第一卷第二期。

㊷㊾王光祈《为什么不能实行工读互助主义》，《新青年》第七卷第五号。

㊸毛泽东《给黎锦熙的信》1920年6月7日。

㊹王光祈《留别少年中国学会同人》，《少年中国》第二卷第八期。

㊺王光祈《付立叶的理想组织》，《少年中国》第三卷第九期。

㊻王光祈：《读社会主义者付立叶学说的感想》、《王光祈旅德存稿》。

㊼《马克思恩格斯选集》第一卷第276页。

㊽恩格斯《反杜林论》、《马克思恩格斯全集》第二十卷第679页。

㊿王光祈《少年中国学会之精神及其进行计划》、《少年中国》第一卷第六期。

(51)王光祈《少年中国之创造》，《少年中国》第一卷第二期。

(52)王光祈《分工与互助》，《少年中国》第二卷第七期。

(53)《约翰传》十三之三十四。

(54)《马克思恩格斯选集》第一卷第91页。

(55)《李大钊选集》第229页。

(56)《新民学会文献汇编》第136页。

(57)《四川大学魏时珍教授访问记》（访问者刘平），1984年3月。

王光祈先生的苦学与爱国主义精神

四川师范学院　崔宗复

王光祈先生（1892—1936），在出生前二三月，父亲王梦生，即已病故。家庭生活，极为艰苦，完全靠母亲纺麻、针线过活。祖传锅厂出租的收入，亦很微薄。王光祈幼年在接受母亲教读余时，还替附近农家放牛割草。九岁后，进温江县城社学巷杨家私塾读书，每天从县城西外德通桥跑进城内中心地区，往返二次。无论天晴下雨，从不间断。光祈先生后来那种“打得粗”、“吃得苦”、“跑得路”积极的奋斗的精神，可能是在这些年陶冶、锻炼出来的。十三岁时候，得力祖父王泽山的门生赵尔巽的关怀，进入成都第一小学，后又考入四川高等学堂分设中学堂丙班肄业。一九一一年十二月八日，成都兵变后，光祈家境陷入赤贫境地，勉强熬至中学毕业。毕业后回到故乡，受到旧社会的歧视，想担任一小学教师工作，都得不到。在栖迟故乡的数月里，光祈饱尝了人世酸辛。一九一三年间终于辞别故乡，另谋生路。光祈后来在一九二一年写给恽代英的信中，曾有过这样一段生活回顾说：“我民国二年从家里起身，只有钱二千文（只合大洋一元半），到了泸州，只剩二文，……辗转到了北京，只有旅费六元；到了青岛，只有旅费四元半，到了上海，只有旅费五角”。

据光祈的同学周太玄说："以他的贫困，实在没有出川游学的可能。但居然不久，他竟自和一个洗脸盆，一部杜诗，出现在吴淞口车站上了"。他二十二岁出川时写的《夔州杂诗》中"万里瞿塘水，滔滔怒不平"，"直行终有路，何必计枯荣"、"无限浮生事，凄凉未忍论"诸句，都充分反映他这时的感受。在一九一四年到一九一八年中，光祈担任"清史馆"书记员工作和《川报》驻京记者，有了固定的微薄收入，但仍勤奋学习，考入中国大学专门部法律本科肄业。夜间还到青年会补习英语；学习和工作，在光祈确是够刻苦的。一九一八年八月，他在《致夏汝诚先生书》中说过："我是一个极穷的小子，也未曾受过家庭一文的遗产，也未用过官厅一文的公费，我所有已过去的生活，都是半工半读"。就是后来他留学德国十六年中，亦是全恃卖文为活，未收受任何国家、私人，家庭的资助。光祈为了理想、为了学习，二十多年来这种艰苦奋斗、自强不息的精神，实令我们后辈敬仰不已。他在留学德国期中，生活上极为俭朴，每天总是到工人食堂，吃最便宜的菜和饭。有到德国来访晤光祈的老朋友，异邦相聚，格外亲切，但要约光祈进好一点餐馆，光祈断然拒绝；就是进工人饭堂，要他多添一菜，光祈亦不答应。在德国十多年中，著译书籍三十多种，中外报纸、杂志上发表论文，不下二三百篇，正如他在所著《中国音乐史》自序中所说："即本书一点成绩，亦系十年来孤苦奋斗之结果"。以写作用功过度，曾不止一次晕倒在柏林图书馆中。有时头痛难忍，左手按住额头，右手奋笔疾书；虽德国专家学者，亦对他这样顽强的治学精神、深为敬重。光祈先生不愧是我国学术战线上一位光荣战士。

曾记在一九二〇年十月间，光祈目击当时个别留学生饱食终

日、无所用心的现象，很为不满，后即在上海《申报》上发表一篇《留德学界之近况》特约通讯，（载《申报》一九二〇年十二月十日）揭露他们“每人每月有用数千马克者，此种公子派头，非所谓于俭学，彼辈出入必坐汽车，早晨十二点始起，饭后又几圈麻雀牌，夜间则逛堂子”的腐朽颓废生活。促进他们自觉改正，但这一类留学生见到这篇通讯后，不自反省，反而找德国律师博罗写信警告光祈，要光祈承认报导失实，向他们道歉，否则将向法庭控告；措词很为严厉。但光祈以所写通讯，句句皆是事实，并不为屈。当时光祈的好友魏嗣銮问光祈何以处之，光祈毅然说，我将写信给“柏林中国留德学会”严斥他们的错误。并要他们反省。魏又告以德国有格斗风气。怕光祈势孤受辱，光祈却以手击案说：“吾理诚直，即格斗受辱，亦所不恤。今这类留学生不自出交涉，而乃仰重于一德籍律师，其无胆甚矣”。次日，光祈果写成《致柏林中国留德学会书》，长五千余言。信中说：“……此种伎俩，只可施之志行薄弱之青年，始可收恫赫之效；若王光祈者，则虽举全世界一切团体以反对之，或举全世界之刀锯斧钺以加之，王光祈仍秉诸良心，行之若素，此则可以告慰于贵会诸君子也”。又说：“王光祈从事新闻业者已十年，中间因言论得咎，为大史所追捕，讼棍所敲诈者，已不止一次。一身之外，了无长物，监狱生涯，是吾乐土，故王光祈不知‘洋大人’之可惧，只觉诸君所行之可悲耳！”又说：“光祈虽不敏，亦尝习法律之学于京师矣，若诸君能以中国法律与王光祈相见，王光祈尚可与之周旋；若引‘洋大人’以自重，则非光祈之所能从事矣。王光祈非不知德国法律者，亦非惧‘洋大人’者，只不愿在‘洋大人’之下，与远涉重洋之黄帝子孙争胜负耳。虽然，倘诸君中有

人必欲与王光祈在'洋大人'支配之下以求曲直者，则王光祈只有忍辱负耻，与诸君相见于外国法庭。惧人者，非王光祈也"。又说："诸君驰书骂我，我必不怒；诸君持刀杀我，我必不怨；惟引'洋大人'以自重，则吾泪涔涔下矣！曾不料吾中华民族之堕落，竟至于如此"。光祈先生这篇书信，写得又激厉又沉痛；信的末尾，一往情深，仍勉励这类留学生及时觉悟，努力求学，成为国家民族有用人才。这类留学生得信过后，在三月十七日开会喧闹；蔡元培先生时在柏林考察，他们还想求于蔡。蔡先生早在"五四"运动时，即深知光祈为人，又素敬重光祈，大不以这类学生为然。

光祈先生的一生中，强烈的爱国主义精神是特别显得鲜明突出。一九一四年春天，光祈先生寄给周太玄的长信，即已表露出彻底打破旧中国的现状创造新路子的许多惊人而宝贵的见解，一九一八年六月，筹备发起"少年中国学会"，从事改造中国的活动，一九一九年，积极参加"五四"爱国运动，出国前夕，光祈在《留别少年中国学会同人》一文中，提出："我们国弱，并我们的人格，亦为外人所轻视，则无论如何，必与之力争，非至争得平等地位，虽因此牺牲生命，亦在所不恤"。还勉励会员："精神宜团结，局面宜展开，努力奋斗与创造，以实现我们的理想。"到德国后，为了研究人类进化与经济组织的密切关系，探研救国的真理，学习政治经济学。在担任上海《申报》、《时事新报》、《新闻报》、北京《晨报》的驻德特约通信员时期中，写了多篇报导，字里行间都洋溢着振兴中华的愿望，有时带些严峻词句，但也是策励国人，奋发图强，一九二三年后，虽然转向音乐学理、音乐史，也不是为学习而学习，而是为了振兴中华的大业。

他曾这样表示过，“希望中国将来产生一种可以代表中华民族性的国乐，而且这种国乐是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这是我们民族之声”。“吾将登昆仑之颠，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾，吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前；因此之故，慨然有志于音乐之业”（王光祈：《东西乐制之研究》自序）。说热爱祖国是推动他深入钻研音乐学的动力，并不为过。“九一八”事变后，光祈先生在邹韬奋主编的《生活周刊》上，发表《东北问题与国际形势》、《御侮之武力》、《国防问题》等论文多篇，那种渴望祖国繁荣富强之情，不失为“五四”时期社会活动家的风范。后来还翻译《国防丛书》六种，为我国抗战救亡提供重要参考资料。并且在德国柏林、法兰克福各大报上，多次著论反抗日本帝国主义对我国东北之侵占。

曾记在一九三四年二月十五日，一位日本教授准备在德国波恩大学，作《满州国与日本》的报告，还要放映有关纪录电影片，光祈听到这个消息，极为愤怒，立即约同当地留德同学，向学校当局严重交涉，要求取消这项报告。当时希特勒统治的德国政府，正在和意大利、日本法西斯拉关系，那里理会中国留学生的抗议？阻止无效，光祈就偕留学生多人向波恩大学东方学院院长严重交涉。在日本教授讲演之前，先由院长说明中国留学生反对这一事件的经过，并宣读了中国学生的抗议书。宣读完毕，光祈与全体留德学生大义凛然地宣布退席，表达对侵略者的斥责。之后，光祈当即给他地留德同学写信，告以作好准备。迎接新的事件发生。有人说，光祈在德国，总是随时随地注意维护我们中华民族的尊严与荣誉。事实正是这样。

时间流逝虽已近半个世纪，但光祈先生这位爱国者的光辉形象，将永远鼓舞着我们勤奋学习，为祖国争光！

一九八四年六月

王光祈史学著译论略

四川师范学院　侯德础

近年来，在中国新文化史上留下过深深痕迹的王光祈，作为五四运动时期有相当影响的进步的社会活动家和留德之后最早在欧洲荣获博士学位的中国音乐家之一，中国近现代音乐学的先驱者和肇基人，在被漠视、冷落了多年之后，正越来越受到国内史学界和音乐界的关注，他的生平事迹、政治思想、社会活动和音乐生涯，正被重新讨论评价。但是多面手王光祈的史学著译活动，似仍未受到应有的重视。早在三十年代，他的朋辈在追怀他的悼亡文章中，已肯定他"也是一个史学家"，"是有新史家的精神的，""尤有西洋现代史家的科学精神"①。近年台湾音乐界在呼吁恢复"王光祈音乐奖金"著文中，也称"他是一个史学研究工作者，因为译介了一批具有史学价值的丛书"。②然而除却此种片语只言的结论，王光祈的史学活动及其史学著译的价值，历来乏人研讨，语焉不详。象国内新出版的《民国人物传》第三卷《王光祈传》，对其史学著译和史家地位竟毫无表述。有鉴于此，本文拟就王光祈的史学著译作初步的探讨，以管窥王光祈的史学思想、治史方法和遗著的史学价值，为王光祈研究作一点拾遗补漏的工作。

一

王光祈的史学著作和译作，集大成者是近代国乐史的杰作《中国音乐史》两卷（1931年），以及所译《中国近世外交史料》七种，即《瓦德西拳乱笔记》（1928年）、《李鸿章游俄纪事》（1928年）、《美国与满州问题》（1928年）、《三国干涉还辽秘闻》（1929年）、《辛亥革命与列强态度》（1929年）、《西藏外交文件》（1930年）、《库伦条约之始末》（1930年）。此外，他用德文发表的《论中国古典歌剧》、《论中国诗学》、《千百年间中国与西方的音乐关系》等论著，③用中文写作的《西洋音乐史纲要》、《各国国歌评述》、《欧洲音乐进化论》等书，他译的《国防丛书》中的《德英法战时税政》、《德国工役制度》，以及他《旅德存稿》中的一些篇章，也多少与史相关，有一定的史学价值。从二十年代中后到三十年代初期，短短几年功夫，他涉及史学的著译远在百万言以上，即使当今史家，有如此建树亦在佼佼者之列，何况他的史学著译至今影响不衰，所以王光祈在中国现代史学史上的地位，应是不容忽视的。

王光祈作为五四运动时期杰出的社会活动家和赵欧后以音乐为专业，最早在世界上获得承认和荣誉的中国音乐学家，之所以能在祖国史苑卓有贡献，除了他坚持爱国主义思想，亟欲以史为鉴，唤起国人共御帝国主义侵略，也自有其兼治史学的渊源和条件。

他的祖父王再咸(泽山)，是咸丰壬子科举人，能诗善文，寓京教馆时做过后来相继督川的赵尔巽、赵尔丰兄弟的受业师傅。不过王光祈作为遗腹子降生时。门祚已衰，他在家乡温江当过牧

童，“自幼是他母亲亲自教读，到九岁，才进本地的私塾”。④十二岁时，他受到新任川督、后来领衔编纂《清史稿》的赵尔巽的资助。到成都上学*赵尔巽还特地在学业上表示关切，“命他每周作文一篇交去，亲自给他改削。”⑤1908年，王光祈考入有名的成都高等学堂分设中学丙班，该校校长刘士志(行道)先生，“是一位汉学家，同时又是提倡新学最力的”，他“律已甚严，淡泊明志，生不治家产，专以提倡学术，奖掖后进为能事。”刘先生在校执教历史，对于少年时代的王光祈来说，不仅是他“薄于自奉而勇于治学”的人师，也是他喜好史学，奠定国学根基的业师。⑥王光祈丙班同窗中，也很有些才识出众的人物，后来成为著名文学家和历史学家的就有李劼人、郭沫若、蒙文通等人。在辛亥革命前后历史大变革的时代，王光祈一面接受封建传统文化的教育，一面如饥似渴地吸收新文化、新思想，无论苦读和学业都在班上居于榜首。他愤世嫉俗，立志反抗封建统治，正直做人，以国家民族的复兴为已任。他积极参加过四川的保路运动和罢课斗争，武昌首义消息传来，他和同学们不待四川宣布独立，就迫不及待地剪掉了象征腐朽和屈辱的发辫。然而1911年12月8日发生的成都兵变，却使他沦于赤贫的境地，他回到故乡温江，在清贫和苦闷中致力于中国古诗和经史研究。追溯他青少年时代这一段坎坷的经历，确实可以为他毕生为了爱国理想和学术钻研而“奋斗、实践、坚忍、俭朴”的顽强进取精神找到脚注。也不难发现，王光祈作为诗人之孙、史家弟子和未来史家的同窗契

---

*编者注：王光祈十二岁是1904年，赵尔巽任四川总督是1907年，李劼人回忆有误。

交，从少年时代即深受文史的熏陶，这对他以后在史学方面有所建树，的确提供了很好的环境和素养条件。

五四以前，王光祈也有过一段史学工作经历。1914年春天，他由泸县乘舟东下，经夔门出川，辗转赴京求学。到北京后，由时任清史馆馆长的赵尔巽介绍，入清史馆担任书记员工作。同年秋，他考入中国大学攻读法律，课余仍在清史馆兼职，以所得报酬为学费及生活之资。他在法律各科中，“独喜国际公法，中西外交史，曾搜集外交部与各国所定条约档卷，详为披览，颇具心德。”⑦他平常省吃俭用，“每日只吃棒子面一大碗，聊取果腹，而治事作文终日不倦。”⑧为了广罗资料从事钻研，他却不惜倾囊以尽。据周太玄回忆，有一次他得着二十余元的收入，依理应寄给家乡的妻子，“但经过一夜的彷徨、寻思，最后他竟然买了一部商务出版的外交月报的全份”。⑨可以认为，王光祈供职清史馆和他对于中西外交史的悉心研究，使他对清末封建统治的反动腐朽，帝国主义列强侵略中国的凶狡和中华民族的深重苦难、危机有了切肤之感，这种认识对于他投身五四革命洪流，热心社会改造，对于他日后在民族危亡问题再趋尖锐的前夜，用心良苦地翻译若干种列强侵华史料以惊醒国人，供同胞作反侵略斗争的参考，应该说是不无影响的。

二

心系祖国的安危，力图以“先民文化遗产”，“引起民族自觉之心”，“陶铸民族独立思想”，⑩是王光祈治史活动的基本出发点。仅管留学德国后，他以音乐为专业，但他在1931年成书的《中国音乐史》自序中明确写道：他相信音乐作品“须建筑

于'民族性'之上"，"而最能促进'国乐'产生者，殆莫过于整理中国乐史。"为了创造伟大'国乐'，侪于国际音乐界而无愧，"他"个人终身学业，则只能以整理史料一事自励。"⑪ 他也是带着要为中国人争一口气的激愤为国乐修史的，因为"西洋'汉学家'对于吾国近时学人，类多轻视，谓其缺乏普通常识，不解治学方法；现在中国人已无自行整理国故之能力，须西洋学者出而代为整理。"他不仅自己勉力为之，也切望国内学术界同志奋发图强，"能一洗此种奇耻大辱！"⑫

王光祈在致史学家邵循正先生的信中，亦曾谈到自己翻译外交史料的初衷："仆之专业，系在研究音乐历史，惟以国民危殆之故，间亦拨冗翻译外交史料七种，以供国人参考"。⑬在他翻译《瓦德西拳乱笔记》等书的1928到1930年间，他所言"国民危殆"也并非虚言。1927年，国内蒋介石、汪精卫先后发动反革命政变，葬送了轰轰烈烈的大革命，在人民的血泊中建立起大地主大资产阶级的反动统治，又把中国投入了空前惨烈的内战和分裂。同年仲夏，日本田中内阁趁人之危召开"东方会议"，制定所谓《帝国对满蒙之积极根本政策》上奏天皇，扬言"惟欲征服支那，必先征服满蒙，如欲征服世界，必先征服支那。"⑭ 1928年夏天，日本国内和海外已有关于《田中奏折》的传闻。身在莱茵河畔的王光祈，心忧祖国内难未已，外患日亟，岂能坐视从容，所以在"未受任何国家、私人、家庭之资助，全恃卖文为活，""健康十分受损"，"终日头痛"的情况下，⑮努力从事多种外交史料的翻译，"以左手抚头，右手作字，至痛楚无力时，工作始废。"⑯"而不愿自己陷于血冷之境地也。"⑰这个时期他译的七种外交史料当中，直接与满蒙问题有关者就有《三国干涉还

辽秘闻》、《李鸿章游俄纪事》、《美国与满州问题》、《库伦条约之始末》等四种。这些材材均采自列强侵华档案和秘密文件，以及帝国主义分子"当时直接参与该役者之著述，"集中反映了帝国主义列强对中国领土和权益巧取豪夺的鬼魅伎俩。他们或结伙打劫，或独占鲸吞，或贿买象李鸿章、张荫桓之类高官出卖主权，或煽动民族分裂，分割中华国土。王光祈认为，这些事件"固为吾国历史上永不可磨之污点，""更为吾国留下许多纠葛，均待加以解决，故此种外交史料，实为国人所应当特别注意者。"⑱他特别忧虑满洲问题"不但未曾解决而已，并且成为今日第二巴尔干半岛，稍一不慎，又将成为各种民族鲜血涂抹之地。"他预料"满洲今后势将成为群雄逐鹿之地，""美国与满洲问题并非过去陈迹，乃系未来大事，尚望国人及早加以注意。"⑲他用历史来警觉现实，用屈辱来激励发愤，用侵略者凶狡的自供来惊起国人自卫防范。可见王光祈治史，不是仅为学术而治，亦非为沽名求利而治，而是以中华之振兴为出发点，为国家民族的兴亡而治。这样的动机和史德难道不应该予以首肯？

王光祈的史学观点，用他的话来说，是一种"进化"的观点。他认为"吾国历史一学，向来比较其他各学发达，但在事实上，亦只有'史匠'，而少'史学家'（如司马迁之流，乃系凤毛麟角）"。因为中国"只有'挂账式'的史书，而无'谈进化'的著述"。就连近于言"进化"的《纪事本末》一类书籍，"亦只限于该'事'之本末，而于当时社会环境情形。却多不作深刻探讨。"他认为"此与近代西洋治《历史学》者大异。譬如吾辈治西洋乐史，凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形，哲学美术思潮，社会经济组织、等等。"⑳王光祈这段

话，自有其偏颇的一面。例如中国绝不仅有“挂账式”的以《资治通鉴》为代表的编年体史书，更多的还是以《史记》为代表的以人物为中心的传纪体史书，封建王朝的正史《廿四史》就皆属这种体例。其编著者堪称“史学家”的当然也不止“凤毛麟角”。至于《纪事本末》一类书籍，其实也只是历史编纂的一种新体裁，它以纪事为主，“文省于纪传，事豁于编年。”[21]编纂方法有所改进，而治史的观点、对象、内容则并未改变，这和王光祈所言“进化”应是有所差别的。王光祈所谓“进化”，以他在《西洋音乐史》等书用语涵义考之，是“发展”或“发展过程”的意思。所以他实际上是主张治史要综观事物的发展，研究某一事物，更要对该事物发生的社会环境进行全面深刻的考察，从社会政治、经济、文化各方面去探索其原因。他还强调“吾人研究历史，最宜注意其转弯变化之迹。”[22]这些主张都具有一定的辩证因素，无疑是正确的。

他还不满旧时史家以宫廷或“英雄人物”为侧重的“通弊”。抨击《清史稿·乐志》八卷，便以五卷“专载似通非通之‘台阁体’乐章文辞，而于有清一代盛行之昆曲京戏，则闭口不提。”认为“此种乐志，只能代表有清一代宫中庙中之乐，不足以代表最近三百年来之中华民族音乐也。”[23]他在比较音乐史研究中的“英雄主义”与“时势主义”观点时谈到，前者“最喜于每代之中，拾出几个‘伟大作家’以作代表，而其余‘无名英雄’，则只附笔及之，或者竟自略而不述，而且对于当时环境背景，多不甚注意，仿佛‘伟大作家’皆系一些天生圣人，所有一切庄严灿烂世界，皆由此二三天才凭空创造出来的。”而后者“对于‘伟大作家’虽亦与相当重要地位，但同时对于环境背景，以及无

名英雄，却极加以注意，不让‘伟大作家’独出风头。”他认为“时势主义”更“科学式一点”。㉔这表明王光祈在历史由谁创造这个根本问题上，是倾向于人民群众创造历史的，这是唯物史观的一个重要见解，也是王光祈长期坚持的民主主义思想在史学观点上的集中反映。

王光祈的历史观具有唯物和辩证的因素，但他并不是一个辩证唯物主义者。五四时代，他在思想上兼收并蓄，杂揉了民主主义、社会主义和无政府主义等各派思想，而其主流是具有五四时代特点的中国式的空想社会主义。旅德之后，他又曾宣布自己“是孔子的信徒”。㉕表示欲以孔子提倡的“礼乐”来“处世治心”，以致于走到“音乐救国”的极端。这些主张当然是违背唯物主义和辩证法的。但是否这就足以证明“他已经走向胡适提出的‘整理国故，再造文明’的改良主义道路”呢？㉖笔者对这个结论也不敢简单苟同。诚然，王光祈是在用西洋科学方法整理国乐史，而他整理乐史的目的，是要效法意大利民族独立运动中创制著名《加利波的曲》的爱国诗人麦堪梯尼，创造“伟大国乐”来“引起民族自觉之心”，“陶铸民族独立思想，”㉗这固然有不切实际的空想的一面，但和胡适“整理国故”欲把人们的注意力由国事引向书斋，钻故纸堆考据训诂，研究和尚佛经，消磨斗争意志，似不应简单类比。他希望社会改良，他的“少年中国”乌托邦理想中也确有不少改良主义因素，但是否一谈改良就必然要和打上反动印记的胡适的改良主义挂钩搭线？更值得一提的是，即使在王光祈热衷所谓“音乐救国”之时，他并未稍懈用来教育和启发国人反帝斗争的《近世中国外交史料》的翻译。这岂是甘当洋奴，从不敢触及洋大人侵华丑史的胡适可比拟！“9·18事变”

时，王光祈“卧病异邦，闻此噩耗，百感交集，殆难言喻”。[28]接着便赶译《国防丛书》六种，为民族的抗战竭尽绵薄之力。这些都说明，不管王光祈使用的某些方法何等幼稚可笑，他孜孜以求的目标毕竟是“救国”。作为一个远离故土，而又把绝大部分精力用于治学的专家学者，他不理解共产党领导的人民革命、阶级搏战，但是也拒绝同曾是老乡、同窗、会友的曾琦、李璜等国家主义分子在政治上同流合污。1935年4月，蒋介石曾电国民党政府驻柏林使馆向他转致“如愿回国，当图借重”。[29]他并未应邀相就，这也是事实。这更难与卖身投蒋的胡适之流同日而语。总之，王光祈是一个不宜简单加以评价的人物。他“内蕴甚强”，内心世界是复杂的、矛盾的，唯物史观和唯心史观相冲突，辩证因素和形而上学相混杂，而在此种矛盾痛苦的状态中始终支持他“孤苦奋斗”的精神力量，却是他矢志不渝的爱国民主主义思想。这也正是王光祈值得肯定之处。

三

王光祈从事史学著译的方法，也很有值得总结借鉴的地方，可惜这方面他言及尤少，我们只能从他著译的史作聊作探究，管中窥豹。

首先给人深刻印象的，是他十分注意“洋为中用”。如利用西洋科学方法来整理国乐历史，利用国外出版的外交史料来丰富近代国史的素材。他固然把西洋“汉学家”对中国学者的轻蔑视为“奇耻大辱”，也鄙薄当一个“黄面黑发之‘西洋音乐家’”，但却并不因此放弃吸取西方科学研究的长处。例如他编著《中国音乐史》一书，是“欲将整理中国音乐史料之方法，提出讨论，

譬如我们计算律管，应用何种物理公式，采用音乐史料，应用何种鉴别方法之类……”这正是取西方科学方法之所长。他认为西“洋学者关于中国音乐历史之撰述数十种……亦多有精到可采，或错误宜正之处。”㉚这是事实求是的科学态度。他还努力从事中西文化的交流工作，与西洋音乐史有关者，他在国内出版的著作就有《西洋音乐史纲要》、《各国国歌评述》、《欧洲音乐进化论》等多种。他也不断将中国古典音乐介绍给西方，如他用德文撰写的博士论文是《论中国古典歌剧》，还在德国刊物上发表过《论中国诗学》、《千百年间中国与西方的音乐关系》等论著，作为1929年的《大英百科全书》和《意大利百科全书》撰写了有关国乐的条目。他病逝异域后，他供职的德国波恩大学东方学院的院长、教授卡勒博士曾在悼词中强调："他努力介绍西方音乐的精华到中国去，并且应用西洋的方法去整理那至今还未有人碰过的（国乐史）材料；在这一方面，他可以算是第一个前驱者。”㉛波恩大学音乐学院院长、教授希德玛博士也说："他把握住了西欧、特别是德国方面研究音乐的科学方法与途径，由此设法与他故乡的音乐与戏剧的艺术相接近，这居然给他做到了！。㉜

其次，他特别注重第一手史料。象他翻译的七种外交史料，“其材系以当时直接参与该役者之著述为限。”《李鸿章游俄纪事》一书，系摘译自曾任帝俄政府总理的维特(Witte)伯爵的私家笔记。“当李鸿章赴俄订约之时，维氏正任财政大臣；俄皇以其熟东方情形之故，特令彼与李氏谈判，遂订中俄密约。”㉝维特在笔记中供认了重金贿卖李鸿章、张荫桓，取得在满洲的筑路权，强租旅顺大连的种种史实，并不得不承认："此种强力合并关

东之举……乃是一种万分卑鄙之行为”。[34]《三国干涉还辽秘闻《，摘译自柏林大学汉文教授佛郎克 (O Franke) 所著《1894年到1914年列强在东亚》一书。佛郎克“曾任德国驻华译官多年。当三国干涉还辽之际，彼正在中国，是以对于各国当时纵横捭阖情形，所知甚详。”[35]《西藏外交文件》一书，收录了自唐代到民国有关西藏问题的重要文件十三篇，乃译自英人贝尔爵士 (Sir Charles Bell) 所著《西藏今昔》一书。贝氏曾任英国驻哲孟雄（锡金）政治委员十年，1903年曾随英军侵藏，后任英军所占藏区行政长官，1914年中英藏在印度召开“西姆拉(Simla)会议”，他又是英方全权代表的西藏事务顾问，1920年还应达赖喇嘛邀请在拉萨留居一年。此人“居于印藏边界者，前后总计十有九年之久，实为英国之‘西藏通’”。[36]王光祈认为“现在藏中一切纠葛均与此君具有若干关系。”[37]因此，他从贝尔书中摘译出英方所存种种有关西藏问题的条约文件，并参阅《旧唐书》、《新唐书》、乾隆五十七年马少云、盛梅溪合著《卫藏图识》、光绪十二年黄沛翘著《西藏图考》，以及近人王桐龄所著《东洋史》、陈崇祖所著《外蒙古近世史》、佛郎克所著《1894年到1914年列强在东亚》和贝尔《西藏今昔》等书，对各种条约产生的原委和背景加以考察，撰成《译者导言》七章。可以说《西藏外交文件》一书，确实是集诸家之长，而又简明扼要地纵观西藏问题的极好材料和指南。《库伦条约之始末》，系摘译自前俄国驻华公使廓索维慈 (korostovetz) 所著《从成吉斯汗到苏维埃共和国》一书的若干章节。廓索维慈是俄蒙库伦谈判时的俄方专使，“系手订库伦条约之人，故对于此事经过，言之甚详”。[38]至于《拳乱笔记》的作者，镇压义和团运动的八国联军统帅瓦德

西，更是恶名昭著。他对八国联军在中国杀人放火、奸淫掳掠罪行的描述，无疑是强盗和刽子手累累罪孽的亲笔自供状。其余两书，即《辛亥革命与列强态度》、《美国与满洲问题》，皆选译自德国政府秘密外交文件，后者“并尝有德皇威廉第二御笔硃批在上。”㉞从以上繁琐的叙述不难看出，王光祈所译七种外交史料，确系极有参考价值的第一手资料，这些材料又多系国外新近出版者，王光祈立即迅速将它们译介回国，他选择史料的见地和敏感确实值得称道。

其三，是他在著译中讲究史料的筛选剪裁和采用史料的严谨。他翻译的七种外交史料，除《瓦德西拳乱笔记》系全书照译，其余皆选译外国人著作中最关中外纷争的部分。如《美国与满洲问题》，系译自1926年出版的《德国战前外交文件汇编1871—1914》之第32册中的第250、251的两章，集中了1909—1910年间美国鼓吹“满洲铁路中立化”和日俄签订“满洲条约”之际，德国外交部与德国驻各国使节的往还电函45件，均系直接反映德国与各列强对这些事件态度者。又如《辛亥革命与列强态度》，也是从1926年出版的《1871年到1914年的欧洲内阁大政》所刊“数十巨册”德国外交部重要文件中，辑译出反映各列强对辛亥革命的态度之文电62件。在浩瀚的西洋史籍中进行寻章摘句的发掘筛选，从中剔取与近代中国关系至切的史料译而成书，还要使读者“不仅对于已往史迹，完全瞭然，即对于现在局势，亦将由此有所领悟也。”㉟这不但需要付出极其艰巨的劳动，而且要有明鉴史料价值的慧眼，事实证明王光祈在这两方面都是相当出色的。另外他使用史料也极严谨审慎。编著《中国音乐史》时，“郑觐文君之‘中国音乐史’，材料亦甚宏富，可惜多未注明出

处，是以不敢尽量采用。”[41]翻译外交史料时，尽管他的译笔在“信、达、雅”方面皆属上乘，然而每遇重要段落，例如当事人关键的原话，重要的文件、条约，无不将外文原文附列于后，以与译文相校。对译作中偶出的小疵，他诚于聆教，律己甚严。如翻译《西藏外交文件》一书时，他由英文原著转译乾隆御制《十全武功记》出现了一些误译，史学家邵循正先生撰文批评，他即坦率承认“其为译学界空前之大笑话。”表示若该书再版，定“将《十全武功记》原出刊入，并志先生指导之厚意。但拙译之文，仍将令其继续保存，毫不删改。一则用以纪念鄙人孤陋寡闻之过；二则用以证明一国文字，若经再三转译之后，将与原文面目相差至何等地步。”[42]这种事实求是，闻过即改的严谨作风，已不仅仅是治史方法的问题，它也充分体现了王光祈高尚的史德。

应该承认，王光祈涉及史学的著译不仅数量可观，同时也具有较高的史学价值。象他的两卷《中国音乐史》，首开了运用现代科学方法整理国乐史的先河，在我国近现代音乐史上的地位是无庸置疑的。该书自三十年代出版以来，解放前以两种版本各出过三版，解放后由音乐出版社重版一次，版本之多，恰恰说明它有极高的使用价值。他的《东西乐制之研究》，1958年曾由音乐出版社重版，而《论中国古典歌剧》，1982年才由德文转译过来，载于文化艺术出版社编辑的《音乐学丛刊》上。但他在中国音乐史方面还有不少著作，犹未重版或被介绍，这直接影响到对这些著作价值的认识和评价。

他所译介的《近世中国外交史料》各书，由于是帝国主义侵华活动的原始记录和自供状，史料价值极高，出版后到一直颇受国内史家看重。曾对他质难的邵循正先生当时就承认；他“时就

欧陆新出外交之材料，钩玄提要，以利国内学子探讨，则国人受惠实多。”“国内读先生书者众”。又称“先生著作甚富，脍炙人口……先生学行之笃，远非时辈所及，仆聆之神往”。[43]这是发自内心的中肯评价。建国以来，史学界不大提及王光祈的名字，然而对他翻译的外交史料各书，实则仍大量引用。据笔者近期在仓促中作的粗浅调查，这些史料利用率之高，仍居国内同类材料前茅。他译的七种史料中，计有《瓦德西拳乱笔记》被大部辑入中国史学会主编的《中国近代史资料丛刊》中的《义和团》第三册；还有《辛亥革命与列强态度》，被全书载入同一丛刊的《辛亥革命》第八册。它们和其余各书，均被现代国内史家广为引证。例如人民出版社1976年版《近代中国史稿》，引《瓦德西拳乱笔记》7处，《库伦条约之始末》3处；由山东大学、北师大等校历史系编写，中华书局1979年出版的《中国近代史》，引《瓦德西拳乱笔记》6处，《库伦条约之始末》5处，该书1983年第三次修订本，犹引《瓦德西拳笔记》5处；吉林师大历史系编写的《沙俄侵华史简编》，竟引《李鸿章游俄纪事》9处，《瓦德西拳乱笔记》1处，《库伦条约之始末》17处；1982年出版的胡绳同志所著《从鸦片战争到五四运动》，也引《瓦德西拳乱笔记》4处。此外，一些在史学界较有影响的著作，如刘大年著《美国侵华史》，章开源、林增平主编的《辛亥革命史》三卷本下册，陈旭麓主编的《近代中国八十年》以及廖一中、李德征等人编著的《义和团运动史》，李宗一著《袁世凯传》，北大历史系所编两卷本《沙皇俄国侵略扩张史》，也都不同程度地采用了王光祈所译史料，至于在有关列强侵华活动，义和国运动、辛亥革命及中印边界问题等方面的学术论文中援引上述史料者，更不

胜枚举。这表明王光祈的史学著译，迄今仍有较强的生命力，有很高的使用价值。

综上所述，我们只能得出这样的结论：王光祈之著译的史学价值是高的，他对中国近代史和音乐史研究的贡献是大的，他卓越的爱国史学家的地位也是不应该忽视的。这方面事实俱在，只是研究评价还相当不足。笔者希望这种情况不久将能得到改变，希望王光祈的史学著译将重新再版或被广泛介绍。终身坚持爱国民主主义的王光祈，无论作为著名的社会活动家、杰出的音乐学家和卓有贡献的历史学家，都应该在中国新文化史上居应有的一席，他确实值得我们尊敬和纪念。

注：

①⑥㉗周谦冲：《王光祈与现代中国文艺复兴运动》载成都《追悼王光祈先生专刊》1936年4月19日出版。

②李安和：《近代中国音乐学先驱者——王光祈》载台湾《全音音乐文摘月刊》1977年10期.

③《论中国古型歌剧》，1934年日内瓦中国国际图书馆出版；《论中国诗学》，载1930年法兰克福（中国学院）科学导报；《千百年间中国与西方的音乐关系》，载1935年（波恩大学）卡莱教授纪念专刊.》

④⑤李劼人《诗人之孙》载成都《追悼王光祈先生专刊》.

⑦倪平欧《光祈北平生活之一段》载成都《追悼王光祈先生专刊》.

⑧孟寿椿《五四时代王光祈先生的奋斗生活》载成都《追悼王光祈先生专刊》.

⑨周太玄《王光祈先生与少年中国学会》.载成都《追悼王光祈先生专刊》.

⑩⑪⑫⑳㉓㊶王光祈《中国音乐史》自序，中华书局1934年版.

⑬⑮⑰㊲㊷王光祈《与邵循正书》，载《旅德存稿》中华书局版第四册681—682页.

⑭《田中义一上日皇奏章》，载《时事月报》一卷二期，1929年12月出版.

⑯㉙魏嗣銮《我所能记忆之光祈生平》，载成都《纪念王光祈先生专刊》。

⑱㊵王光祈《辛亥革命与烈强态度》译者序言，中华书局1929年版。

⑲㊴王光祈《美国与满洲问题》译者序言，中华书局1928年版。

㉑（清）章学诚《文史通义·书教下》。

㉓王光祈《德国特约通讯》，载《申报》1923年10月15日。

㉔王光祈《西洋音乐史纲要》，中华书局1937年版1—2页。

㉕王光祈博士论文《论中国古典歌剧》附录《我的简历》，载《音乐学丛刊》文化艺术出版社1982年第2期。

㉖李新、陈铁健主编《中国新民主主义革命史》第一册《伟大的开端》，中国社会科学出版社1983年版第244页。

㉘王光祈《东北问题与国际形势》，载《旅德存稿》第二册第298页。

㉚王光祈《中国音乐史》上卷2—3页。

㉛㉜《王光祈先生纪念册》，上海文海出版社1936年12月版。

㉝王光祈《李鸿章游俄纪事》译者序言，中华书局1928年版。

㉞同㉝，第97页。

㉟王光祈《三国干涉还辽秘闻》译者序言，中华书局1929年版。

㊱王光祈《西藏外交文件》译者序言，中华书局1930年版。

㊳王光祈《库伦条约之始末》译者序言，中华书局1930年版。

㊸《邵循正答函》，载《旅德存稿》第四册682—683页。

忆王光祈

四川大学　魏时珍

我今年八十九岁，老了。俗话说："年老多忘事。"凡人皆然，我自然也不例外。我自己的和朋友的许多往事，现在，我都忘了。

然而，多忘不等于尽忘，有些印象特别深的，我还能回忆。

王光祈，是我的老同学。为了表彰他在音乐学内的成就和他在我国青年运动中的功绩，我国乐音界和有关部门将为他开一个纪念会，这是一件意义深远和影响广大的事；听了，我很兴奋和欣幸。

光祈的成就和功绩，知道的人不少，不用我说了，我只想说几件轶事，以作谈资。

一、光祈在成都

光祈在成都，和我同在高等学堂的分设中学就学。初入学时，我们都年轻，他不过十四、五岁，我只十二、三岁。

编者按：本文作者魏时珍，系四川大学数学系教授，早在二十年代留学德国，曾获格根丁大学博士学位，回国后历任同济大学等六所高校数学系教授，近获联邦德国格丁根大学颁赠的"金字博士学位证书"。

在某一个学期的开始，我们同到学校报到。进校后，壁上一张牌示，赫然在目。牌示说："王光祈、魏嗣銮桀骜不驯，不准住校，监督示。"我们看了，大震，不知所措。

我自思念，监督（即今之校长）和我，素无接触，未谋一面，未交一言，他何以知我桀骜？即使桀骜，桀骜也不能构成有罪而受到制裁！我大惑不解。我问光祈，他也不解。

我们虽然无罪，而不准住校，却是一种重罚。光祈和我，都是外县的人，来成都不久，与社会毫无联系。一旦不能住校，我们将在何处安身？肚皮饿了，我们无炊具、无柴火，如何做饭？衣服垢了，我们无清水、无脚盆，如何洗涤？父母送我们远来求学，希望何等殷切，而今乃受到处分，为人讥笑，我们处此，何以回对："江东父老"！想到这些，我们真是不寒而栗。

思前想后，解决困难唯一的办法，是托人向校长求情。幸而求情以后，我们仍然回到了学校住宿。

回校以后，我们一再反省，觉得这是自诬，是屈服。虽然自诬、屈服了，我们可不心服。

校长为谁，前清廪生都静阶也。他为人刚愎，不知教导，只知高压，全校同学，无不愤怒。然而，我们都是一些天真的青年，稚态可掬，谁敢反抗！

郭沫若和李劼人，也是我们的同学。在他们的小说中，他们都提到了所谓的"都喇嘛"。这喇嘛是谁，他就是我们校长都静阶。

光祈和我，虽然受到了无理的处分，但它也带来一点好处：在这种共患难的基础上，我们当时和以后的友情，建立起来了。

二、光祈在上海

大约是1915年，我在上海同济医工学院（即今之同济大学）的工科先修班学习。

一天，我正在院内广场散步，见一个人，衣敝履穿、形容清癯、缓步向我走来。我一注视，知是光祈，疾趋前迎接，惊问曰：“君，吾故人王兄光祈也，何为而来此？”。光祈握着我手说：“我才从北京来，正想见你，不料竟在这里相遇”。相携入我寝室，坐定，光祈继续说：“我在分中毕业后，落落寡合。念及清史馆馆长赵尔巽，我先祖父门生；他曾为四川省总督。如果我去北京，他必为我谋一位置，得免落寞。孰知我到北京见他时，他冷静地语我：‘你未来以前，应先通知；今仓卒而来，我何以置你；你且暂时旅居，待我为你筹划。’我听了后，大失所望，好象冷水浇了背。现已待了一月，迄无音息。北京米珠薪桂，何能久居。听说你在同济念书，故来相会。到上海后，我已写信给赵，告以所居住址。”光祈谈后，我们相对太息；他固穷，我亦岂富，天下悠悠谁肯向我们援手！。

光祈在北京时，有一诗寄内，其首两句云：

> 万里依人计已非，
> 十年回首寸心违。

读此两句，已足见光祈在北京，是何等凄凉，何等懊悔。

时我囊中，还有两元。为他洗尘，我请他至法租界环龙路附近一个小酒店对饮，酒是五加皮；菜是什么，我忘了。

同济医工学院，是德国人办的。他们的目的，在训练一批技术人才，为他们将来销售药品和机器，先作准备。而对于学生的

生活和思想则毫无措意。到了寒、暑两假，外校的四川学生，多来同济食宿。我们不向德国人报告，德国人也从不干涉。

光祈到了上海，一贫如洗，我和其他四川同学，也爱莫能助。在这样的情况下，我们只好请他常来同济食宿，这是他在上海唯一的游处。

大约在一个月以后，赵尔巽给了光祈一电，嘱他立回北京，在清史馆工作。光祈回北京以后，更知世态炎凉，他人难靠只有奋斗，才有出路，他就以清史馆为凭借，一面努力工作，一面刻苦学习，作学之余，更广交当时贤豪，共同创立《少年中国学会》，既以激发有志青年之志气，复以洗涤旧日社会之污浊。历时不久，光祈声誉，就突然鹊起，为世所重。他后来的功绩和成就，也就在此发轫。这些情况，知音已多，我不重复了。

从光祈的这一生，我们可以得到一个教训：人必经过盘根错节，而后才知发扬蹿厉。孟子说："生于忧患，死于安乐。"张子说："贫贱忧戚，玉汝于成。"二子之言，有味哉。

三、光祈的际遇

毛泽东主席少时在北京工作的期间，与光祈友善。他参加《少年中国学会》，就是光祈介绍的。

毛主席就任中华人民共和国主席后，很想延揽光祈，共襄国家建设，而光祈远在德国，久绝音问，何从探询。

一次，陈毅元帅回成都，在宴会上，遇见李劼人副市长。陈毅问劼人："我回成都，向主席告别时，他问我：'你们四川，有个王光祈，你知道吗？'我答：'不知道。'主席又说：，那吗，你在成都时，可问一问，是否有人知道。'"劼人回答说：

“王光祈，是我的老同学，很知道。他在德国波恩大学任教，早已死了。我有一个朋友，名沈君怡，他在德时，得知光祈患脑溢血，早已物故，写信给魏时珍，问应否将光祈的骨灰，运回四川。我们几个老朋友会商后，即写信给君怡，请他运回，骨灰放在我家“菱窠”。约历时一年，我从乐山运回青石一块，为之立碑，碑文是：王光祈先生之墓，字是周太玄写的。土改时，墓碑被迁徙，现犹存我家。”陈听后，若很有所获，允将以回报。

再一次，陈又回成都对劼人说：“这次，主席语我：‘王光祈死了，他还有亲属吗？可再问问’”。劼人说：“光祈曾娶罗氏女为妻，但早死了，其他亲属，也无所闻。”陈听后，允返京再报。

上述两次对话，都是劼人告诉我的。我们得知这消息后，惋惜不已。使光祈而在，必将为国家建设，作出巨大贡献，而因过于辛劳，早年弃世，这不只是个人的不幸，也是国家的不幸。

据我所知，四川有两个人，都是毛主席赏识的。一是卢作孚，一是王光祈。作孚在香港，主席劝之来归，共谋航运。光祈若在，亦将很受礼重。而二人者，皆中道殂丧（一在重庆，一在波恩），不能参预国家建设，其命也夫。

四、光祈的交游

光祈主持《少年中国学会》会务时，经常奔走南北，物色同志，他结识的朋友，当然很多。但我忙于学习，共相友好的，则为数甚少。

据我回忆，在四川省外的会友中，与光祈感情较深而与我也有关系的，只有宗白华，沈君怡，赵世炎，张闻天，沈泽民几

人。

宗白华，江苏人，我同济医工学院先修班同学。他自少时，即酷爱哲学，常以为佛家的阿那耶识，即康德的先验认识。他为人疏略而真挚；当我介绍给光祈时，他意气风发，纵谈高论，深得光祈敬重；不久，他就加入《少年中国学会》了。在其回忆*中，白华曾说："王光祈青年老成，头脑清醒，规划一切，井井有条，满腔爱国热情，溢于言表，极得我的信任和钦佩。"由此可见，白华之加入《少中》，固由于其爱国热情，显然，也由于受了光祈的感召。

沈君怡，浙江人，也是我同济医工学院工科同学。他求学勤奋，尤精于机械作图。他为人笃实而慧敏，一生专研水利；为了治理黄河，他特再次赴德，与德国一水利家专合作。当我介绍他给光祈时，光祈待他极为尊爱。不久，他也加入《少中》了。光祈脑溢血，在德国波恩逝世；万里孤魂，谁为举哀！幸是时君怡在德，知光祈噩耗后，即与波恩大学商洽，将其骨灰运归。今四川音乐学院，嘉光祈的学行，为之建立碑亭，实可钦佩。我尝思念，设非君怡在德，谁知光祈之死？即使知之，又谁肯劳神、费力和出钱，将其骨灰付运？今日有识的人，更有何凭借，为之树碑立亭？

赵世炎，酉阳人，少年时即已出川。《少中》会员。世炎的为人和节烈，我知道的不少，而始终未谋一面。他在巴黎时，曾致书光祈和我（我们时在德国法兰克福），言其在法工作简况，以后即无复音问。他为国牺牲，节烈将垂永古，勿庸我述。我只

*见《五四时期的社团》，554页。

想说一点有关世炎家庭的情况：世炎的弟兄姊妹，我几乎无不认识。其兄世炯，我《分中》同学，也是《少年中国学会》会员。除他一人无政治活动而外，其余姊妹，都是共产党党员。她们在上海时，我曾数至其家，相与言笑。其后，我回成都，除与世兰偶有接触外，余皆不知何在，即或偶逢，也将不会互识了。

张闻天，沈泽民，江苏人，浦东中学学生。《同济》与《浦中》，相距甚近。一日，我与白华得闻天和泽民信，想和我们晤谈；我们得信，即邀他们到白华家相会。他们来后，辄纵横议论，意气英发，自午后至傍晚始去。我们观其容貌，少年英俊，当幼于我们一、二岁；而听其言论，则激昂慷慨，有若成人。我们惊异，即书告光祈。不久，闻天与泽民，也加入《少年中国学会》了。嗣后，光祈，白华和我，都先后赴德，闻天与泽民消息，不幸中断。若干年后，我读日报，始知泽民遇害，闻天行踪亦杳无所闻。我们互不闻问，越五、六年，处此之际，夫何能为！仰天太息，临风招魂而已。

1984.3.23

怀念王光祈先生

人民出版社　刘仁静

王光祈先生离开我们已经将近半个世纪了。最近四川音乐学院修建了光祈墓碑亭，并整理、研究他的音乐论著，以这些活动来纪念这位具有爱国思想的社会活动家和卓有成就的音乐家，我认为这些都是值得称道的。我的这篇短文，就是应四川音乐学院学报所嘱而写，藉以表示我对老友的怀念。

我和光祈先生相识，是在五四运动时期。

民国七年秋，我考进了北大。受到《新青年》杂志的影响，参加了学生运动。陈独秀、李大钊先生除《新青年》外，还创办《每周评论》，当这个刊物出版时，我们都在学校传达室门前等候该刊的到来，我们都争先购买，以期先睹为快。

第二年就发生了“五四运动”。我和许多爱国学生一道，参加了天安门前的集会，还随着游行队伍经东长安街、东单去赵家楼卖国贼交通总长曹汝霖住宅。我也曾踩着同学们的肩膀，从窗户爬进曹贼的住宅。当时学生群众出于爱国激情，义愤填膺，痛打驻日公使章宗祥，还放火焚烧曹汝霖住宅。许多学生被捕，这天我没有被捕，因为我年轻（当时我实足年龄是十七岁多）个子矮，追逐学生的警察看不出我是大学生。五四学生示威后，北

大校长蔡元培先生引咎辞职。学生中的败类向地方法院控告，说爱国学生私设法庭并殴打学生，由此我被关押在看守所里一个月之久。当我们被释放时，北大学生结队到看守所前敲锣打鼓，大放鞭炮地欢迎我们。

我出狱后，有一天，在我的宿舍里，我见着一个人走进来，他年近三十，面庞清秀。他见着我热情地和我握手，这就是王光祈先生。我后来知道，王先生是四川人，一八九二年生，他比我年长十一岁，民国七年曾与李守常等七人发起筹备“少年中国学会”，第二年正式建立，他任执行部主任。在学会刊物上发表过许多文章，宣传学会宗旨，提出改造中国的一些方法。这次他特地来看望我、慰问我并对我在五四运动中的行动表示称赞。我们谈了很多，最后，他介绍我加入了“少年中国学会”。

我知道，少年中国学会是要“振作少年精神，研究真实学术，发展社会事业，转移末世风气”，信条是“奋斗、实践、坚忍、俭朴”。光祈先生是笃信这些的，他在学会中坚忍勤奋、着力实干，治事精细，生活朴实。他曾经说过“改造中国的责任，当然放在我们肩上，我理想中的‘少年中国’就是要使这个地方——人民的风俗制度、学术生活等等——适合于世界人类进化的潮流，而且配得上为大同世界的一部分”。

当然，光祈先生由于思想上的局限，政治见解上的模糊偏颇，使他在思想上没有能够随社会潮流前进而进步。在政治上他曾提出反对任何政治斗争，主张以“和平的经济革命”来改造社会，改造中国。

民国九年四月，光祈去国赴欧美学习，他在《去国辞》中歌道：“欲洗污浊之乾坤，只有满腔之热血，惟我少年，誓共休

戚”，“愿我青春之中华，永无老大之一日，惟我少年努力努力。”这表现了光祈先生改造中国的热情和救国论中的空泛不实际。

后来他在欧洲致力于音乐学的研究，他想创造具有民族性的国乐，为此写下了不少专著，向西方介绍了中国传统文化，也向中国输导了欧洲文明的信息，对于中国和世界各国的文化交流，作出过重要贡献。

（整理者：王　川）

编者按：刘仁静，字养初，湖北应城人。一九〇二年生。早年曾在武昌参加过恽代英组织的进步青年团体《互助社》。一九一九年在北京参加过五四运动，一九二〇年春参加共产主义小组，成为中国共产党早期党员。一九二一年七月曾作为代表出席过中国共产党第一次全国代表大会。一九二五年至一九二九年在苏联列宁学院学习。中国大革命失败后，接受托洛茨基观点，一九二九年回国途中专程访问过被苏联政府驱逐出境的托洛茨基。回国后参加托派组织活动。全国解放后，曾公开发表声明，检讨其错误立场，脱离托派组织，自此以后在人民出版社从事翻译工作。

王光祈温江故乡生活志略

四川省温江县
政协副主席 戴尧天

十九世纪初，北京爆发了一场震撼全国的“五·四”运动。在这场轰轰烈烈、波澜壮阔的运动中，曾经涌现出一批杰出的社会活动家。在他们的积极推动下，以“五·四”运动为标志，揭开了我国近代历史上反帝反封建的新篇章。我县王光祈正是当时这批人物中相当活跃的一位倡导者和组织者。早在“五·四”运动发生的前一年(1918年)，他即在北京与李大钊、周太玄、曾琦、雷宝菁等人发起创立“少年中国学会”，提倡“振作少年精神”，研究真实学术，发展社会事业，转移末世风气”。“五·四”运动发生时，他立即投身运动之中并迅速将运动详情写成长篇通讯寄到成都，从而使“五·四”烈火得以在四川全境熊熊燃烧。不久，他在陈独秀、李大钊、蔡元培、胡适等名流的支持下，联名组织“工读互助团”，力图实践其“人人做工，人人读书，各尽所能，各取所需”的理想。后来在旅居德国的十六年中，他始终关心着祖国的前途和命运，抱着“音乐救国”的强烈愿望，以坚定的意志和惊人的毅力专攻音乐理论和音乐史，以《昆曲研究》（或译为《中国古代歌剧研究》）论文，获波恩大学博士学位，被聘任教于该校东方学院。在其出国前后，曾先后担任过成都

《群报》、《川报》、北京《京华日报》、《晨报》，上海《申报》，以及《少年中国》、《每周评论》等著名报刊的编辑和特约通讯员，发表了不少颇具影响的评论和通讯。生平著述甚多，包括音乐专著和其它著作在内，总计不下四十种，洋洋洒洒数百万言。特别难能可贵的是，他尽管一直生活在贫困艰苦、道路坎坷的环境中，却始终坚忍不拔，顽强奋斗，光明磊落，气度恢宏，无论在治学与为人方面都给人留下了深刻的印象。关于他一生的事业和成就，国内外已有许多报道和评价，可是对他早年在温江故乡的生活情况则很少谈及，实为憾事。自光祈出生至离开故乡，共历二十一年，在此期间，他度过了童年、少年和一段青年时代，其间他的家庭环境、社会遭遇以及所受到的各种教育和熏陶，无疑地都会同他的成长有着千丝万缕的内在联系。为了让更多的人了解他在这段时间的生活经历，以便进一步研究其政治和学术思想，我们作为他的故乡人民，自应义不容辞地把它介绍出来，并以此表达我们故乡人民对他所寄予的深切怀念。

一、家世梗概

王光祈、字润玙，亦字若愚，出生于1892年10月5日（农历8月15日），出生地点在温江县城西郊约三华里的锅厂附近（现温江县天府乡小河村）。其祖籍原在湖南，大约于清代乾隆时，在所居地方和相邻的崇庆县属元通场两处开设锅厂，经过一番艰难的创业，积蓄了一笔财产，开始过着小康生活。到他曾祖父王谦光时转而习文，成为华阳县的“诸生”，从此开始了他家世代的读书家风。王谦光生有一子一女，女嫁本县举人赵熙光为妻，子名王再咸，即光祈的祖父。

他的高祖王宏信始因经商入川，定籍温江。从那个时候起到王光祈一代，他家在温江共历五世。王宏信颇善经商，熟悉铸锅业，

王再咸，字泽山，自幼读书，聪颖好学，博闻强记，才思敏捷。清代咸丰二年乡试中举，后到北京参加礼部考试，不料落榜，于是愤然放弃举业，留居北京以诗酒自娱。为人性格豪放不羁，诗文写得很好，往往顷刻立就，是当时京中的一位"名士"，曾任八旗子弟的教师。后出任四川总督的赵尔巽、赵尔丰弟兄均出自他的门下。生平好谈天下大事，尤喜谈论兵法，"隐然有用世之志"（民国十年《温江县志》卷九·人物）。曾游历大江南北，所到之处常留心观察当地风土民情和军事险要形势。两江总督曾国藩，山东巡抚丁宝桢曾慕其名，礼聘他为幕宾，清同治辛未年（1871），病逝于北京，后归葬于温江，著有《泽山诗钞》二卷，刊行于世。

光祈的父亲名展松，字茂生，或字梦生。也是从小读书，为本县秀才。曾赴北京在清内阁任职。为时不久即回到家乡经营锅厂，由于他的书生气较重，缺乏经商经验，因此所营锅厂没有多久便出现亏蚀，而且越来越严重，最后不得不将锅厂出租给别人，而他自己则外出从事小本经商，就在光祈出生的那一年（1892年）不幸病死于隆昌旅次。死后两月余，始生光祈。故光祈是他的遗腹子。

光祈出生后，家境已很萧条，连同出租的锅厂和一所住宅在内，全部家产总值不过三百两银子，而固定收入则只有每年二十几千文钱的锅厂租金，这点微薄的收入，实难维持母子二人的生活。为此，他的母亲只好撑持着孱弱的身体为人浆洗缝补，勉强度日。

二、孤苦童年

光祈幼年丧父，依靠寡母生活，而家庭经济又十分困难，可以说他整个的童年过得既孤又苦。所幸其母贤淑，对光祈倾注了无限的母爱，把他照顾得颇为周到。

他的母亲原本出身"书香门弟"，具有一定的文化素养，知文能诗，非常注意对光祈的教育，几乎从光祈呀呀学语起，她便试着教他识字念诗，以后渐次形成习惯，在光祈九岁以前，都一直是由他的母亲教读。光祈学得很认真，记忆力也很好，往往每经教读便能琅琅上口，经久不忘。其母还不时向他讲述其祖辈特别是王再咸的事迹，期望他以后能继承家风，发扬光大。一次，其母戏出"以天下为已任"一联，他居然脱口而出地对以"视富贵如浮云"。对仗虽欠工稳，但格调高雅，应对敏捷。无怪他的母亲高兴地夸奖他说："你真不愧是乃祖王再咸的后代"。

家庭生计的困难，母亲的含辛茹苦，促使光祈过早地"懂事"。为了尽量减轻家庭负担，这个生长在农村的孩子，八、九岁时便为附近农家牧牛，每当晨光熹微和夕阳西下的时候，他骑牛缓行在杨柳河边，一面吹箫弄笛，一面默诵诗文，尽情享受着大自然的优美景色，让自己幼小的心灵完全陶醉在这一派诗情画意之中。

当他九岁时，其母不忍他因家贫失学，所以将仅有的几亩林园和一所四合院瓦房卖掉，迁居到县城西门外麻市街，并送他到相距不远的三官庙侧（今温江城关庆丰街胜利小学对门）一所私塾上学。塾师蒋春帆是一位颇有学识而又思想激进的人，对戊戌变法极为推崇，经常向学生讲述维新六君子的故事，这在童年时

代王光祈的思想上留下了深刻的印象。有一次，蒋春帆老师出“观今鉴古”一联，命塾中年龄较大的学生接对下联，不料光祈竟出乎意外地要求也让他参与，塾师感到很惊奇，同意让他试一试，当其他学生还在凝神构思的时候，他已经站起来用满口童音高声对出“除旧布新”的下联，塾师甚为满意，接着又出“运筹国策”一联专门考验他，他又很快对以“还我河山”。从这两次属对的联语中，已经看出了光祈童年所孕育的脑襟和抱负。蒋春帆老师后来对人说：“王光祈幼有大志，将来必定会成为一个有用的人材”。

在蒋春帆所教的那所私塾读了一段时间以后，他又转到县城内社学巷杨根培的家塾中附读，直至十三岁。这所家塾的塾师叫黄玉珊，也是一位善于诲人的饱学之士，他在那里受到的教益颇多，进步很快，常常为塾中的师友所称道。

三、成都求学

在光祈十三岁时，恰值他祖父王再咸当年的学生赵尔巽调任四川总督，赵尔巽因念及旧日师生情谊，通过查访，得知光祈母子生活拮据情况，便立即派轿将他母子接到成都。临行时，光祈从其好友崔干臣处要来他祖父所著的《泽山诗钞》一部，作为见赵时的礼物。赵接见他们后，坚嘱光祈到成都求学。同时从成都四十八家当铺的罚款中拨出一千两银子，存入成都东、南门两家最大的典当商铺生息，每年计有息银四十余两，全数交与光祈家

---

* 编者注：光祈十三岁是1905年。赵尔巽1905年出任咸京将军，1907年改充湖广总督，不久，调任四川总督。因之，光祈十三岁到成都读书不确，应为1907年。

使用。由于得到赵尔巽资助的这一偶然机遇，祈光即于十三岁那年（1905），以同等学历进入成都胡雨岚所办的第一小学堂高年级读书，从此开始了在成都的求学生涯。*

1908年，光祈从小学毕业，跟即考入成都四川高等学堂分设中学堂丙班。这是一所五年制的旧制中学。校长刘士志（字行道）是一位热心教育，提倡新学的汉学家，除负责学校行政工作外，还亲自教授历史课程。他教课时斟今酌古，内容丰富，讲得有声有色，引起了全校学生学习历史的浓厚兴趣。他常常教导学生要薄于自奉，勇于治学，而且以身作则，言传身教，这些都给学生们留下了良好的印象。那时在该校任教的大多数教员如杨沧白，刘豫波、徐子休、祝念鹤、朱青长、王又新、廖学章等，都是当时的名流，因此这所学校那时是全川教学质量最高的一所中学。

赵尔巽未调离四川以前，一直关心光祈的学习，对他的要求很严，规定他每周要作一篇文章送去，由赵亲自为他批改。同时还特地替他报捐了一个“同知”的前程，尽管他和赵的关系如此密切，但他从不在人前炫耀，就连对他最知心的同学也是讳莫如深。在校期间，他始终保持着贫苦学生的本来面目，头上拖着一条拇指粗的发辫，身上穿着老式的长衫短褂，脚上穿着一双往往偏大的靴鞋，可是神态上却是目光炯炯，朝气蓬勃，诚恳朴素，潇洒大方，使人一见便有可亲可敬之感。由于他的文字基础比较牢靠，加之不断勤奋学习，因此每学期总是名列前茅。他和曾琦以及后来从乐山转学来的郭沫若都同是他们班上的高材生。他读书喜欢朗诵，声调铿锵，抑扬顿挫，摇头晃脑旁若无人，课余常独坐一隅，仰屋凝神，构思做诗。他对班上一些纨绔子弟，往往

不屑为伍，常有意和他们疏远。因此，有人暗地里称他为“怪人”，其实他的这种“冷僻”只是一个方面，而另外一个方面，对那些真正读书，立志成材的同学，则是推心置腹，热情相交。在同班同学中他与李劫人郭沫若、周太玄、魏时珍、曾琦、李璜，、郭有守等人最为接近，引为知已。有一次，他和李劫人、魏时珍等十二位同学一起到成都东郊沙河堡菱角堰周太玄家里聚会，大家竟仿效“桃园结义”的故事相约死后同葬该地，大有不愿同生，但愿同死之意。后来他在德国逝世，李劫人等即设法将其骨灰安葬在这里，大概就是因为当年曾经有此一约。*

光祈童年已学会吹奏箫笛一类的乐器，在自然的天籁中，已经陶冶出对音乐的兴趣，随着年龄的增长，这种兴趣更是与日俱增。在中学求学期间，他非常醉心于川剧，通过一段时间的学习，逐步掌握了川剧的各种乐器和唱腔。每到周末，他便兴致勃勃地邀约一批爱好川剧的同学到曾琦家中坐唱，紧锣密鼓，胡琴高腔，每至深夜才尽欢而散。

当时成都风气比较闭塞，守旧势力还相当顽固。他们的校长刘士志虽然竭力提倡新学，但校内以学监都敬斋（清代廪生、绰号“都喇叭”）为代表的守旧派仍然奉行着封建传统的教育方法。光祈对此大有反感，时发怨言，他对学校所设置的那些禁锢思想、旨在复旧的课程和管理方法，极其蔑视，往往采取随便应付的办法，加以消极抵制事为都敬斋所知，竟在一个学期开学时，以“桀傲不驯”为由，挂牌不准他和另一同学魏时珍住校。尽管后来通过说情，允许他们继续住校，但他们对都敬斋那种顽

---

*编者注：据了解李劫人沙河堡菱角堰的住宅，系抗日时期构筑，本段情节，尚需核实。

固粗暴的作风行为仍然十分不满。认为纯系出自都敬斋的有意刁难。

1910年，正当光祈上中学三年级时，他的母亲渴望他结婚，以便及早传宗接代。经过一番选择，终于在当年初春为其作主娶温江镇子乡人罗次玙（亦名罗次姗）为妻，罗的年龄较光祈小一岁，曾受过新旧两式教育，很会刺绣，也能操持家务。他们婚后感情尚好，当年即生一个男孩，可惜只有数月即告夭折。翌年（1911年），四川保路运动兴起，成都发生兵变，赵尔巽原为他家存银生息的两家当铺被抢倒闭，以致他家的生活重陷困境。可是光祈并没有因此消沉下来，相反却以高昂的热情，积极投身于保路运动之中。在此期间他和同学们一起去听四川咨议局副局长、四川保路同志会副会长罗纶关于保路问题的讲演，高唱《保路歌》，参加罢课。辛亥革命刚刚取得胜利，他便立刻剪去头上那条象征清皇朝封建统治的发辫，表示对辛亥革命的衷心拥护。这时他的心目中，关于个人和家庭的得失已经不是主要考虑的问题，而深深吸引着他的是国家的前途和命运。在这场巨大的变革以后，他的性格反而变得更加开朗豪放，脸上常露笑容，简直看不出有丝毫穷愁潦倒的悲伤情绪。在极端困窘的生活中，他咬紧牙关，坚持学习，终于在1912年顺利地完成了中学学业。

四，离乡以前

光祈中学毕业后，曾一度到重庆与郭步陶、曾愚公、宋小宗等人编辑《民国新报》，意图一展抱负，但因种种条件的限制，使他很难施展，思想上感到很无聊，苦闷之余，常与报社同人做诗消遣。曾作清明词三十首，可惜大多散失。报馆的待遇很低，

每月所得仅能糊口，不久报纸停办，他便回到温江，在家乡住了将近一年的时间，1914年春始离乡赴京。

在他回到温江的头一年（1911年），由于城关米珠薪贵，所费较大，为了节约开支，家已迁居乡下，住在从前宅基附近的几间草屋中，家产荡然，已经到了赤贫的地步。他回到温江以后即与家人同住在那几间破陋不堪的草房里，靠着他的妻子做一些针线活计和亲友的一点帮助，过着三餐难继的生活。更为使他伤痛的是他的母亲由于长期操劳忧瘁，久病卧床，在这一年去世，家里只剩下他们夫妻二人和一个两岁多的女孩。为了解决生活上的困难，他在家里亲自操持家务，烧饭做菜。并常到好友崔干臣所教的私塾代课。尽管生活如此困窘，但他并没有丝毫放弃学习。他常常是一面烧饭，一面读书。在将近一年的时间里，他认真学习了许多古代经史和名家诗集，只是所读的诗就有陶渊明、谢灵远、李白、杜甫、孟浩然、王维、韦应物、柳宗元、吴梅村、龚定菴、张香涛等人的专集。通过这段时间的潜心学习，使他在古代文学的修养方面扎下了更加牢靠的根基。

他回温后，喜欢同一些风华正茂而又具有一定学识的人交朋友，当时与他时相往还的有何学章（字拔渠）、姚公甫、赵君凯、杨根培、许孟余，崔干臣、文耕九、彭云生（崇庆县人）曾远候等人，其中与赵君凯、崔干臣、彭云生最为莫逆。他们常常相聚唱和，研读《天演论》，纵谈时务。在这些场合中，光祈最为活跃。富有辩才，他的言论往往旁征博引，滔滔不绝，所作的诗格律谨严，咏味隽永，常为同游的朋友们所赞赏。曾远候在寄给许孟余的诗中曾有："润玙旧相识，遣辞潘陆美"的句子，来赞美光祈。那时温江有一位著名学者曾学传（字习之），在县城

设帐授徒，提倡程（颐、颢）、朱（熹）及王阳明理学，光祈很不以为然，认为程、朱等人的理学多涉虚妄，不切实用，无补于人类社会的改造，而对戴东原的学说则颇为服膺，认为戴东原的不少论点远在传统理学之上。并把这些见解向朋辈传播，引起了许多人的共鸣。

旧时代温江的社会情况也和其它地方一样，不仅风气闭塞落后，而且人与人之间的关系，大多出自个人的利害得失，尔虞我诈，虚伪相待。最初一些人看到光祈家道中落，孤儿寡母苦撑度日的光景，便尽量疏远，避之唯恐不及。及至看到光祈与四川总督赵尔巽有深厚的关系，既有赵在经济上的资助，又有“同知”前程，他们便一改原态，转而大肆奉承，争先恐后地前来巴结。有的主动上门问寒问暖，赠银馈物；有的改称呼，叫他“少爷”。后来看到他家一贫如洗，而光祈又一时没有出路，便又都冷眼相看，不予理睬，有的甚至还要加以冷嘲热讽，光祈对此感触甚深，使他改变旧社会的决心更加坚定。为了给那些趋炎附势朝云暮雨的人以适当的教训，他常常采取一些寓莊于谐的巧妙方式来回击。一次，他和友人文耕九等相约往游县境内的名刹东宫寺，一个浑名叫做“郭九娃”的人，依仗其叔父是本县哥老头子，盛气凌人地强要同游，席间大家请光祈赋诗，郭九娃竟出言不逊，当面嘲笑光祈，于是他立即口占一诗嘲郭：“抢吃堪称郭九娃，眼如圆镜箸如叉。常将一筷拈三片，惯用双拳隔两家。饮尽瓮头余白甑，舔干盘子现青花。酩酊醉罢翩翩去，斜依栏干掏板牙”。惹得众人哄堂大笑，郭九娃满面羞惭，只好狼狈而去。

现实的生活促使光祈充分认识到对于旧的社会“必须彻底的打破现状，创造新路子”。（周太玄《王光祈先生与少年中国学

会》）同时也认识到要达到这一目的，决不能久留乡土，守株待兔。他十分向往其祖父王再咸当年遍历全国各地的壮游。几经考虑，决定到北京深造。他以坚强而自信的口吻对好友崔干臣说："我必须要到外面去，再不能在温江呆下去了"。1914年春，他毅然离开故乡，经泸州辗转赴京。离家时身边所带旅费只有二千文钱，折合大洋不过一元半，这对一般的人来说，实在是难于想象的。启程时，他脚穿草鞋，背上简单行囊内装一部《杜工部全集》，他的妻子牵着不满三岁的女孩（不久因患天花死去）送他到温江东门外的长安桥，这里是温江去成都的必经之地，店铺林立，颇见繁华。因为拿不出更多的钱，他们不敢进饭馆，只在沿街的一家豆粉摊上，各人喝了一碗豆粉便算作饯行，他喝完豆粉，告别了妻儿，迈着坚定的步伐，离开故乡，走向漫长而又崎岖的征途。